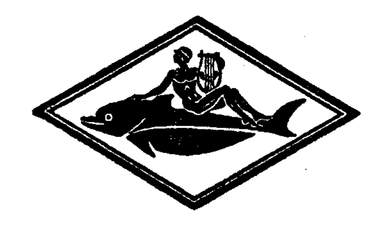
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XXV. JAHRGANG



ZWEITER HALBJAHRSBAND

(APRIL—SEPTEMBER 1933)

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

INHALTSVERZEICHNIS

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

BILDER

HANDSCHRIFTEN

VERSCHIEDENES

NAMENREGISTER DES XXV. JAHRGANGS

DIE OPER UND IHR PUBLIKUM

VON

PAUL BEKKER-BERLIN

Eine weitverbreitete Meinung besagt, die Oper sei eine für unsere Zeit nicht mehr daseinsberechtigte Kunstgattung, weil sie nämlich kein *Publikum* mehr habe. Damit ist nicht gemeint, daß es keine Menschen mehr gibt, die sich Opern anhören — solche Menschen gibt es immer in ziemlicher Zahl, und mit Wagner, Verdi und Bizet sind auch heut noch bessere Geschäfte zu machen, als mit Shakespeare, Schiller und Goethe. Die erwähnten Einwendungen bestreiten nicht das äußere Ergebnis, sondern die innere Berechtigung des Operntheaters. Sie sehen in der Oper als Kunstgattung das Erzeugnis einer in ihrer gesamten gesellschaftlichen Konstitution uns fremd gewordenen Zeit. Sie sehen in den Kunstformen und -mitteln der Oper Spiegelungen von Ideen, die in der Gegenwart jede Geltung verloren haben. Sie sind der Meinung, daß nur gedankenlose Gewohnheit und Geistesträgheit der Oper heut noch ein Publikum verschafft und daß gerade diese kostspieligste aller Kunstgattungen die dafür erforderlichen Aufwendungen nicht mehr rechtfertigt. Ich halte diese Ansichten für falsch. Aber ich halte es für ebenso falsch, mit einer leichten Handbewegung über solche Einwendungen hinwegzugehen. Die ernsthafte Auseinandersetzung mit ihnen ist Pflicht, sie gehört zur produktiven Weiterbildung und zur Lebendighaltung unserer Beziehung zur Oper. Man kann nun diese Auseinandersetzung von verschiedenen Gesichtspunkten aus führen. Man kann ausgehen von der Oper als rein künstlerischer Erscheinung, von einer Betrachtung ihrer Formenwelt, ihrer Gestaltungsmittel, ihrer szenischen und bühnenmäßigen Geisteshaltung. Man kann weiterhin die besondere Art ihrer Stoff- und Handlungsprobleme untersuchen, um festzustellen, in welcher Beziehung sie zu dem allgemeinen Geistesleben der jeweiligen Zeit und ihren Problemen stehen. Man kann weiterhin die Bedeutung der Oper für den aktiv gesinnten reproduktiven Künstler erforschen, um zu erkennen, ob und wieweit ihm die Oper über die rein nachbildnerische Aufgabe hinaus Antrieb und Auftrieb für die Entfaltung seiner Persönlichkeit ermöglicht. Ich sehe von diesen Erörterungen zunächst ab und stelle die Frage so: für *wen* ist die Oper geschrieben, an wen *wendet* sie sich und in welcher Beziehung steht das Opernkunstwerk seinem ästhetischen Charakter und seiner szenischen Erscheinung nach zu dem *Publikum* des *heutigen Theaters?*

Es gilt als feststehende geschichtliche Tatsache, daß die Oper um das Jahr 1600 in Florenz von musikliebenden Dilettanten gewissermaßen erfunden worden sei. Man erstrebte damals die Rekonstruktion des griechischen Dramas und fand die Oper ungefähr wie der Goldmacher Böttger bei seinen alchimistischen

Experimenten zwar nicht das Gold, wohl aber das Porzellan erfand. Nun steht zwar die Tatsache der Florentiner Opern-Experimente außer Zweifel, und eben auf diese Herkunft und die weitere Pflege der Oper vornehmlich an Fürstenhöfen gründen sich die vorher erwähnten Einwendungen. Ebenso fest aber steht die Tatsache, daß zur damaligen Zeit geradeso wie in den nachfolgenden Jahrzehnten stets eine starke *volkstümliche* Strömung vorhanden war, die zur Einmündung in die Form einer dramatisch theatralischen Gestaltung drängte. In Italien selbst, dem Heimatlande der Oper, ist die venezianische und neopolitanische Oper sehr bald bewußt auf die Einbeziehung dieser volkstümlichen Elemente ausgegangen, und die opera buffa ist das lebendige, dabei künstlerisch unanfechtbare Erzeugnis dieses Verlangens nach musikalischem Theaterspiel auf populärer Grundlage. In Frankreich ist dann diese italienische Volksoper der akademischen Hofoper mit größtem Erfolge entgegengetreten und hat unter der Einwirkung Rousseauscher Ideen das französische Singspiel, die Operette und die komische Oper zu gleichwertiger Bedeutung gebracht. Aus England kennen wir ebenfalls die Gegenerscheinung der aus Italien importierten heroischen Oper als Parodie, die als Dreigroschenoper in unseren Tagen wieder lebendig geworden ist. In Deutschland schließlich dominierte wohl an den fürstlichen Höfen die ausländische Aristokratenoper, aber neben ihr war stets, wenn auch in bescheidenen Erscheinungen, der Typus des deutschen Singspiels vorhanden. Noch stärker als in Frankreich hat sich hier im Laufe schon des 18. Jahrhunderts eine Anpassung vollzogen, die alle lebendigen Kräfte der fremdländisch höfischen Gattung in die volkseigene Form hinüberzog und damit die Oper auf die breiteste Basis stellte. Ergänzend ist zu erwähnen, daß ähnliche Vorgänge sich im Laufe des 19. Jahrhunderts in der russischen und slavischen Produktion vollzogen haben. Wir können also bei allen Musiknationen der Oper gegenüber zunächst das zweifelsfreie Vorhandensein volkstümlicher Quellen feststellen, die im Laufe der Jahrzehnte mit dauernd gesteigerter Kraft und Bewußtheit in die große Kunstform eingelenkt wurden. Es ist demnach falsch, die Oper unter Bezugnahme auf jene Florentiner Vorgänge immer nur als künstliches Produkt hinzustellen. Der Trieb zur Oper kommt nicht vom Zeitvertreib jener Florentiner Dilettanten, sondern aus dem musikalisch theatralischen Spielverlangen sämtlicher Musiknationen. Dieses Spielverlangen ist in allen Schichten gleichmäßig vorhanden. Nur der organische Ausbau und die kunstvolle Gestaltung erfolgt von verschiedenen Gesichtspunkten her. Hierbei haben zweifellos die gesellschaftlich und kulturell führenden Kreise zunächst das Übergewicht. Erst im Laufe der späteren Entwicklung erfolgt die Einbeziehung des Volkstums im weiter ausgreifenden Sinne. Dieser Hergang aber ergibt sich lediglich aus der Vielheit der für die Oper erforderlichen gestaltenden Kräfte, aus der Notwendigkeit, sie langsam zu sammeln und zu sichten.

Die These von der sogenannten Erfindung der Oper und ihrem retortenhaften Ursprung ist demnach nicht haltbar. Es wäre auch wohl das erste und einzige Mal in der Geschichte sämtlicher Künste, daß eine große, beherrschende Kunstgattung auf experimentellem Wege erfunden worden wäre. Man übersieht hier über historischen Tatsachen und Namen die stets vorhandene volkshaft musikalische Grundkraft. Richtig ist dagegen, daß die kunstgemäße Formung zuerst von jenen exklusiven Kreisen ausging und naturgemäß den Bedürfnissen der führenden Gesellschaftsschichten angepaßt wurde. Die Oper wurde also gerade in ihren künstlerisch bemerkenswertesten Werken den Zwecken der Fürstenhöfe entsprechend geformt, mehr noch, sie wurde zu einem direkten Bestandteil der Kultur dieser Fürstenhöfe. Sie wurde Mittel der Repräsentation, des vornehmen Vergnügens, der aristokratischen Unterhaltung, und sie blieb dies namentlich in Deutschland während des 18., zum Teil sogar noch während des 19. Jahrhunderts. Aus der Hand der Fürsten kam das Geld, von dem die Oper existierte, und in gleichem Maße, wie diese äußere Verbundenheit erhalten blieb, wurde auch die innere Abhängigkeit bewahrt.

Dies gilt allerdings vom Theater überhaupt, also vom Schauspiel ebenso wie von der Oper. Naturgemäß aber mußte sich solches Abhängigkeitsverhältnis der Oper gegenüber stärker auswirken als beim Schauspiel, denn die Oper dieser Art war ihrer Haltung nach weit mehr eine Liebhabererscheinung und auf Liebhaberverständnis angewiesen, als das gesprochene Schauspiel. Nicht allein die richtige Würdigung etwa der Gesangskünste und der musikalischen Gestaltung: auch das äußere *Verstehen des Textes* war nur dem Gebildeten der höheren Stände möglich, denn im 18. Jahrhundert wurde fast durchweg in italienischer Sprache gesungen, und an einzelnen Bühnen, zum Beispiel Dresden, blieb diese Sitte noch während mehrerer Jahrzehnte innerhalb des 19. Jahrhunderts bestehen. Hieraus erklärt sich die auch gefühlsmäßig besonders nahe Verbundenheit gerade der Oper gegenüber der oberen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Während das Schauspiel bei an sich gleicher Abhängigkeit durch Sprache, Stoff und Ideen schon früher den Weg zur Nationalbühne gebahnt hatte, blieb die Oper, sofern sie sich dem Volke wirklich vernehmbar machen wollte, auf das profane Singspiel und die derbe Unterhaltungsmusik der Posse beschränkt.

Erst um die Wende des 18. Jahrhunderts lockerten sich die hier angedeuteten Beziehungen. Eine Neugestaltung bahnte sich an. Fremdsprachige Kunstoper und singspielartige Volksoper wuchsen aufeinander zu. Unter der dem Namen nach zunächst weiter bestehenden Oberhoheit der Fürsten, daneben aber auch in den nicht von Fürsten bevorzugten Städten aus eigener Kraft entwickelte sich das *bürgerliche Theater*, insbesondere die *bürgerliche Oper* des 19. Jahrhunderts. Diese Oper hat viele Etappen durchlaufen, ihren Höhepunkt als Kulturerscheinung hat sie für Deutschland in dem Lebenswerk Richard

Wagners erreicht. Wagner war vor unserer heutigen Zeit der letzte, der mit aller Energie die Frage nach dem Sinn des musikalischen Theaters und nach der Beschaffenheit seines Publikums gestellt hat. Wenn Wagners Antwort auf diese Frage *Bayreuth* lautete, so lag darin der Protest gegen die damalige Beschaffenheit namentlich der Hoftheater, ihre Führung und ihre Zweckbestimmung. Wagner verlangte das Theater der Demokratie. Man braucht nur an die bauliche Anordnung des Bayreuther Hauses als Amphitheaterausschnitt mit durchweg gleichwertigen Plätzen im Gegensatz zum höfischen Rangtheater zu denken, um das Gemeinte zu verstehen. Gewiß ist mit diesem Hinweis nur ein Bruchteil des Wagnerschen Gedankens angedeutet, aber er ist für die Gesamtidee kennzeichnend. Aufbau, Stoff, Gedankenwelt, Handlungsablauf entspricht dieser räumlichen Anschauung: das theatralische Kunstwerk Wagners ist das theatralische Kunstwerk des zur geistigen Selbstbewußtheit erwachenden demokratischen Bürgertums.
Dieses Bürgertum ist nicht revolutionär, es ist nicht auf Kampf eingestellt, es gibt nur einer leer gewordenen höfischen Form neuen Inhalt. Der geschichtliche Verlauf hat gezeigt, daß die vorhandenen Theater diesen neuen Inhalt sehr bald in sich aufgenommen haben, und daß die höfische Form, auch so weit sie bestehen blieb, nun zur bloßen Formel wurde. Die Oper des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts ist in all ihren Äußerungen und Problemen eine so unverkennbar öffentlich bürgerliche Angegelegenheit, daß es bereits diesem Stadium der Oper gegenüber nicht mehr möglich ist, von einer höfisch aristokratischen Repräsentationsbestimmung der Oper zu sprechen. Sie kam nur noch für Ausnahmefälle in Betracht, die auf die Gesamthaltung keinen bestimmenden Einfluß üben konnten. Ich versuche nur einige wesentliche Gesichtspunkte anzudeuten. Als theatralisches Kunstwerk des demokratischen Bürgertums bezeichne ich das Kunstwerk, in dessen Mittelpunkt der als *Individualität* gesehene Mensch steht und dessen Problemstellung auf der Problematik der *Persönlichkeit* beruht. Unter diesem Gesichtspunkt können wir das dramatische Schaffen von Goethe, Schiller und Mozart her bis zu Wagner und seinen Nachfolgern, also bis zu Strauß, Pfitzner, Schreker zusammenfassen. Aus dem Interesse und der tiefen Teilnahme an der Persönlichkeit, ihrem Werden, ihren Kämpfen, ihrer Tragik oder ihrem Triumph ergibt sich die innere Beteiligung des Publikums, ergibt sich überhaupt die *Zusammensetzung* des Publikums. Es ist der Kreis aller derer, die selbst den Kampf kämpfen um die Persönlichkeit, um die Freiheit des Willens, um die Behauptung der Individualität und ihrer besonderen, individuell bedingten Eigenheiten im Gegensatz zur Welt. »Tristan und Isolde« ist das Musterbeispiel dieser dramatischen Problemstellung, die ihre letzten Quellen in der besonderen individuellen Bedingtheit der handelnden Kräfte hat — denn der dramatische Konflikt beruht auf der Tatsache, daß Tristan und Isolde sich lieben. Daß gerade *sie* sich lieben *müssen*, ist die individuell

begründete Tragik ihres Schicksals, für die es keine andere Erklärung gibt, als die besondere Beschaffenheit der beiden Persönlichkeiten. Daß aber diese Persönlichkeitstragik gerade im musikalischen Theater ihren Gipfel finden mußte und konnte, ergibt sich wiederum aus der besonderen Fähigkeit der Musik, Unaussprechbares, rein gefühlsmäßig Faßbares zu verdeutlichen und so die Untergründe dieser dramatischen Problemstellung faßbar und anschaulich zu machen.

Diesen Kampf um die Persönlichkeit, also um die Freiheit des Individuums, seinen Anspruch auf Geltendmachung seiner Besonderheit fasse ich zusammen unter dem Begriff der *bürgerlichen* Weltanschauung. Sie ist der Boden, auf dem das gesamte künstlerische und insbesondere dramatisch theatralische Schaffen vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart erwachsen ist. Damit steht außer Zweifel, daß das Opernkunstwerk für diese gesamte Zeit eine eminent aktuelle Bedeutung hat, eben weil es der Individualproblematik durch die Musik von der sensitiven Seite her in ungeheuer einflußreicher und theatralisch wirkungsvoller Form beizukommen vermochte.

Die Persönlichkeitsdramatik ergibt sich aus der um Goethes Formulierung »höchstes Glück der Erdenkinder sei doch die Persönlichkeit« kreisenden Problemstellung. Nehmen wir sie als den letzten Höhepunkt, der im künstlerischen Schaffen überhaupt erreicht ist, und blicken wir von diesem Gipfel aus auf die frühere und auf die spätere Zeit. Bezüglich der früheren Zeit ist sehr schnell zu erkennen, daß eigentlich alles versunken und vergessen ist, was sich nicht in den bezeichneten weltanschaulichen Kreis einordnen läßt. Die älteste heute noch auf der Bühne lebensfähige Oper ist — wenn wir Pergolesis Serva padrona, 1733 entstanden, hier nicht einreihen — Glucks 1762 geschriebener »Orpheus«, denn gelegentliche Aufführungen von Monteverdis »Orfeo« können wohl nur als Experimente gelten. Von den ersten hundertfünfzig Jahren der Oper ist also für die heutige Bühne nichts erhalten geblieben. Das lag nicht etwa an Belanglosigkeit der Werke oder geringer Bedeutung der Komponisten. Hier zeigt sich vielmehr die ebenso tiefe wie verhängnisvolle Verbundenheit der Musik als Klangerscheinung mit der weltanschaulichen Struktur ihrer Zeit. Sie wird nämlich sozusagen wesenlos, sie trocknet aus und fällt herab wie eine zerstörte Stukkatur, sobald der weltanschauliche Kern, um den sie erwachsen war, nicht mehr vorhanden ist. Werke der Malerei, der Bildhauerei und Architektur wirken weiter, auch wenn uns die Kulturen, denen sie entstammen, völlig fremd geworden sind, aber die dazu gehörende Musik, mag sie künstlerisch ebenso hochstehen, klingt nicht mehr für uns.

Wir können uns in die altgriechischen Dramen hineinversetzen, Shakespeare und Molière sind uns lebendig, aber ihre musikalischen Zeitgenossen bleiben uns fremd, obwohl Purcell, Lully und gar Rameau sicher durchaus geniale

Naturen waren. Das musikalische Klangelement ist also weit flüchtiger, vergänglicher, dem Gesetz zeitlichen Welkens mehr unterworfen, als Sprache oder gar die Materie der bildenden Kunst. Der Ausgleich mag in einer gesteigerten Intensität liegen, die der Musik wiederum die höhere und weiterreichende Augenblickswirkung gibt. So aber ist es zu verstehen, daß alles, was in der Oper außerhalb der Persönlichkeitsproblematik liegt, für die Gegenwart nicht mehr vorhanden ist, also alles, was dem älteren, repräsentativen Zwecke diente, oder damit zusammenhängend dem Spiel der musikalischen Mittel, der Produzierung der Gesangsfertigkeit, der Prachtentfaltung oder ebenso der gewöhnlichen Volkstümlichkeit.

Schon dieses naturhafte Welken erledigt die Frage nach der Daseinsberechtigung der Oper in der Gegenwart. Was nämlich an dieser Oper als Überrest von jenen alten vergangenen Zeiten vorhanden war, ist ohne äußere Gewalt längst abgestoßen worden und hat sich in neue Form umgesetzt. Selbst also wenn die bürgerliche Oper ihre Kräfte nicht ebenso aus dem *volkstümlichen* Singspiel bezogen hätte wie aus der aristokratischen *Hofoper*, läge kein Grund mehr vor, ihr ihre Abstammung vorzuwerfen, denn was an Elementen der Vergangenheit in sie übergegangen war, ist stetig organisch erneuert worden. Wohl aber bleibt die wichtigere Frage nach der Weiterberechtigung dieser bürgerlichen Oper in der Gegenwart. Denn das eine dürfte sicher sein: die Persönlichkeitsproblematik als Gegenstand des künstlerischen Schaffens hat sich erschöpft. Ich beziehe mich nochmals auf das vorhin angeführte Beispiel: daß Tristan und Isolde einander lieben und an dieser Liebe zugrunde gehen müssen, ist ihr persönliches Verhängnis und die Tragik ihrer Individualitäten. Es wird zu keiner Zeit jemandem einfallen, die künstlerische Vollendung zu verkennen, mit der dieses Schicksal gestaltet wurde, oder abzuleugnen, daß der äußere Inhalt als Stoff sich umgesetzt hat in eine absolute Kunstform. Wohl aber kann und wird eines Tages die Frage erhoben werden, ob ein solcher Anlaß wie diese Persönlichkeitstragik weiterhin als ausreichende Keimkraft für ein großes Kunstwerk gelten und ob sie weiterhin Menschen genügend bewegen kann, um das daraus entstandene Kunstwerk, sei es noch so vollkommen, in sich aufzunehmen. Gibt es nicht Dinge ganz anderer Art, die uns aufs tiefste bewegen, als die Tragik Tristans und Isoldes? Und wenn auch das Kunstwerk und insonderheit die Oper nicht der an den Tag gebundenen Aktualität des Stoffes bedarf, so kann doch sehr wohl der Fall eintreten, daß die Tristan-Isolden-Tragik gar nicht mehr als Tragik im höheren Sinne empfunden wird und der durchunddurchgeschüttelte, innerlich zerrüttete und gepeinigte Mensch aus dem Gefühl seiner eigenen Leiden dem todeskranken Tristan mit einem achselzuckenden »Und wenn schon« entgegentritt.

Ich glaube, wir gehen diesem Augenblick entgegen, und ich glaube auch, daß alle die vorher erwähnten Einwendungen in bezug auf die Unzeitgemäßheit der Oper ihren eigentlichen Ursprung in diesem »Und wenn schon«

haben. Mit diesem »Und wenn schon« tritt der Mensch der Gegenwart, namentlich der junge Mensch nicht nur dem sterbenden Tristan, sondern der gesamten Persönlichkeitsdramatik und Tragik gegenüber. Denn das ist der große Wendepunkt, an dem wir heute stehen, nicht nur in der Oper, nicht nur in der Musik, in der Kunst, sondern auf allen Gebieten unseres kulturellen und überhaupt unseres Gemeinschaftslebens: die Erkenntnis nämlich, daß das Problem der *Persönlichkeit* nur eine einseitige Erfassung der Lebensproblematik bedeutet, und daß der Individualität gegenüber mit all ihren Leiden, Kämpfen die Masse steht, der Kollektivorganismus. Er erschließt eine neue Welt von Anschauungen, Möglichkeiten, Willensakten. Kollektivorganismus nicht etwa als tragischer Gegenspieler zur Persönlichkeit, sondern völlig unabhängig von ihr, eine neue Anschauungsform mit eigener Gesetzlichkeit, eigener Problematik, eigener Tragik.

Ich hatte darauf hingewiesen, daß sich von der Wende des 18. Jahrhunderts ab ein neuer soziologischer Typus des Theaterkunstwerkes, namentlich der Oper, herauszubilden begann. Dies geschah, indem sich unter dem Schutz der höfischen Oper und unter Hinzuziehung der vorhandenen volkstümlichen Elemente durchaus organisch und in natürlicher Zusammenfassung der neue Typus der bürgerlichen Oper heranbildete, immer stärker und bewußter erscheinend, bis er in dem Werk Richard Wagners zu beherrschender Geltung gelangte und alle anderen Kräfte restlos in sich aufgesogen hatte. Wie Wagner für die deutsche, so bedeutet Verdi für die italienische Oper den Gipfel und die Erfüllung der neuen aus Volkstum und höfischer Repräsentationsoper gewonnenen Gattung. Nun setze ich hinzu, daß der heutige Zustand der Oper ganz ähnlicher Art ist wie der etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts, wo sich die Neubildung der heute vollendeten bürgerlichen Volksoper, der musikalisch theatralischen Kundgebung der singenden Persönlichkeit anbahnte. Ich versuche die damalige Wandlung durch ein anderes Beispiel zu kennzeichnen: Jene alte, für uns heute vergessene Oper ist die Oper lediglich der singenden Stimme, sie ist die *Kastraten*-Oper, deren künstlerische Geltung bis in die Jugend Mozarts reicht. Die von hier einsetzende Entwicklung *verbannt* den Kastraten aus der Oper, weil die Kastratenstimme der Ausdrucksforderung des singenden Menschen nicht zu entsprechen vermag. Es ist sehr aufschlußreich, aus diesem Gesichtspunkt der Stimmverteilung den Werdegang der Oper von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart zu betrachten. Es zeigt sich bei dieser Betrachtung, daß auch nach dem Verschwinden der Kastraten zunächst die Freude an der Künstlichkeit des Gesanges vorherrscht, daß also sowohl der figurierte Gesang als auch die Bevorzugung der exponierten Außenstimmen — des hohen Sopranes, des hohen Tenors, des tiefen Alts und tiefen Baßes dominiert. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts treten dann die natürlichen Mittelstimmen, der Mittelsopran, der Bariton stärker hervor, bis sie allmählich die führenden Partien übernehmen. Also auch der

Stimmtypus nähert sich dem Ausdrucksbedürfnis der menschlichen Individualität, er wird gleichsam naturalisiert und damit der Darstellung der Persönlichkeit besser angepaßt. In neuester Zeit hat sich dann wieder eine Rückkehr zu den Kunstgesangstypen des 18. Jahrhunderts bemerkbar gemacht. Diese Rückkehr beruht aber mehr auf einer bewußt archaisierenden Spielidee als auf dem Entwicklungstrieb, der in der Operngattung gegenwärtig wirksam ist.

Diesen Entwicklungstrieb kennzeichne ich als Willen zur *Enteignung* der Persönlichkeit als des Objektes der künstlerischen Gestaltung. Es vollzieht sich oder es bahnt sich in der Problemstellung der Oper der nämliche große Umschichtungsvorgang an, in dem wir überhaupt seit Jahren oder seit Jahrzehnten leben und der das Bild unserer Welt in steigendem Maße bewegt und verändert. Ich kann in dem hier gegebenen Rahmen nicht alle Symptome dieser Veränderung anführen, nur einzelnes kann ich beispielhaft erwähnen. Auf die Wandlung vom Kastraten, das heißt vom entindividualisierten Stimmvirtuosen zur psychologisch durchgestalteten Sängerpersönlichkeit, habe ich bereits hingewiesen, ebenso auf die dann folgende allmähliche Zurückdrängung artistischer Stimminteressen zugunsten des natürlichen Vortrags. Heute stehen wir vor der neuen Wendung von der individuell zur typenhaft erfaßten Stimme. Der spezialisierte Gesangsausdruck, wie er im ariosen Stil bis zu Strauß, Puccini, Schreker hin gepflegt wurde, wird vernachlässigt. Der Solist ist nicht mehr beherrschende Persönlichkeit und Selbstzweck. Er ist eine rein typenhaft erfaßte Einzelerscheinung, die gewissermaßen nur als Chorführer oder als symbolhafte Verkörperung einer chorischen Gesamtheit wirkt. Diese chorische Gesamtheit, in der alten Oper überhaupt nur Folie, in der Oper des 19. Jahrhunderts Handlungsfaktor aber nicht Handlungsträger, wird nun allmählich zum Mittelpunkt, um den sich die solistischen Einzelkräfte peripherisch bewegen und zu dem sie hinführen.

Die Prüfung allein dieser einen Wandlung auf ihre inneren Ursachen läßt eine verstärkte Bezugnahme auf das Volkstumhafte erkennen, damit zugleich einen deutlichen Widerstand gegen die artistischen Neigungen der gegenwärtigen Kunstoper. Es ist die nämliche Erscheinung wie einstmals bei dem Umwandlungsprozeß der alten höfischen zur bürgerlichen Oper. Damals kam eine ausgesprochen nationale Tendenz in der Wahl der Landessprache, ebenso in der Wahl der Stoffe — ich erinnere an Freischütz — zum Durchbruch. Diese Tendenz ist jetzt nicht vorhanden, wohl aber das Bestreben, aus der Individualdramatik wieder zur Behandlung allgemein bedeutender, auf die Problematik des heutigen Lebens bezüglicher Stoffe zu gelangen. Damit soll keine Unterschätzung bisher gepflegter Stoffgebiete ausgesprochen werden. Ich führe das vorher erwähnte Beispiel nochmals an: die Liebe und die Liebestragik zweier Menschen, wie sie in Tristan und Isolde dargestellt ist, wird gewiß für alle Menschen verständlich sein, solange die Welt besteht. Anders

aber ist es, wenn gefragt wird, ob dieses Geschehen zu allen Zeiten als produktiver Anlaß für ein *dramatisches Musik*geschehen und für eine *theatralische* Darstellung empfunden wird. Es könnte wohl sein, daß Epik und Lyrik wie auch in früheren Zeiten für Stoffe solcher Art in erster Linie in Frage kommen, während die Tribüne des musikalischen Theaters anderen Objekten zugewiesen wird. Mythos, Märchen, Legende, Historie, Realität, Verismus und schließlich Rückkehr zur ästhetisierten Legenden-, Märchen- und Historienform waren die bisher gepflegten Stoffgebiete — alle aber im Hinblick auf das Einzelwesen erfaßt. Die Stoffgebiete als solche werden sich wahrscheinlich gar nicht erheblich wandeln, aber sie können neuen *Deutungen* unterworfen werden, Deutungen, in denen das Schicksal der Persönlichkeit nur noch nebenher läuft als Begleiterscheinung oder als Symbol eines großen *Gemeinschaftsschicksals*. Damit soll nicht gesagt sein, daß dieses bedeutsamer sei als das Einzelschicksal. Aber die Betrachtungsweise des Menschen schwingt von Pol zu Pol, und die großen Stufen der Menschheitsgeschichte unterscheiden sich ja hauptsächlich durch den ewigen Wechsel zwischen individualistischer und kollektivistischer Anschauungsart.

Mit einer solchen Änderung zwangsläufig verbunden sind immer wieder Änderungen auch der dramaturgischen und der bühnenmäßig optischen Erscheinungen der Oper auf dem Theater. Wir sind daran gewöhnt, unter dem Begriff Operntheater alles das zusammenzufassen, was die neuzeitliche Bühne überhaupt an *technischem* und *optisch dekorativem Zauber* hervorzubringen vermochte.

Ich weiß mich weit entfernt von einer Geringschätzung dieser dekorativen Kunst — im Gegenteil sehe ich in ihr den Ausdruck einer großen Kultur, die man gegenwärtig oft leichtfertig unterschätzt und in der der Begriff der Magie des Theaters einen vollendeten Ausdruck gefunden hat. Aber ich täusche mich nicht darüber, daß daneben eine andere Art auch des optischen Theaters empordrängt, die zurückgreift auf die wenigen symbolhaften Elemente der visuellen Veranschaulichung, die also das Maschinen- und künstliche Zauberwesen der Bühne wieder beiseite schiebt und eine ganz einfache, damit aber vielleicht um so eindrucksstärkere Magie aus baulichen Grundkräften der Bildgestaltung erstrebt. Auch hier vollzieht sich ein Kreislauf. Wir wissen, daß sowohl die Antike, als auch die mittelalterliche und die Renaissancebühne sowohl die ausgestattete als auch die angedeutete Bühne gekannt und von der einen zur anderen gewechselt hat, denn beide sind gleich große und gewaltige Kundgebungen des theatermäßigen Gestaltungstriebes. Wir werden also nicht so töricht sein uns einzubilden, daß wir damit etwas Neues gefunden haben oder auf dem Wege zu ihm sind. Aber daß sich hier im ewigen Kreislauf der Dinge ein Wechsel vorbereitet, daß wir jetzt mitten in diesem Wechsel sind, das dürfen und müssen wir erkennen. Wir werden gerade von dieser Erkenntnis aus einen um so freieren Blick sowohl

für die Vergangenheit und ihre unverlierbaren Werte als auch für die sich vor unseren Augen neu gestaltende Gegenwart haben.
Ich ging aus von der Frage, ob die Oper heute ein Publikum hat, das ihr nicht nur zuhört, sondern das ihr innerlich verbunden ist und an ihr mitarbeitet. Diese Frage gab Anlaß, zunächst die Legende von der Oper als höfischem Repräsentationsstück zu zerstören, denn das ist sie schon seit Jahrhunderten nicht mehr. Die Oper des 19. Jahrhunderts ist eine tief im Volkstum verwurzelte, soziologisch urlebendige Erscheinung. Weiterhin war der zweimalige Wechsel in der geistigen Struktur der Oper festzustellen: einmal ihre Wandlung zur bürgerlichen Oper am Ausgang des 18. Jahrhunderts, zum zweiten in unserer Zeit, in der Altes und Ältestes neben Neuem und Werdendem steht. Bei diesen Betrachtungen konnten der heutigen Themastellung nach die rein künstlerischen und ästhetischen Gesichtspunkte nur flüchtig berührt werden. Vor allem konnte das wichtigste und eigentlich bestimmende Gestaltungselement der Oper: nämlich die *singende Menschenstimme* nur andeutend erwähnt werden. Gerade durch sie aber ist eine sehr tiefgreifende Wesensbestimmung der Oper gegeben, denn die singende Menschenstimme kann wohl verschiedenen Behandlungsarten unterworfen, sie konnte sogar in der Kastratenzeit in absolute Unnatur verkehrt werden. Aber es sind ihr gewisse Grundgesetze des Organismus mitgegeben, an die *alle* Zeiten gebunden bleiben. Schon darin liegt gerade bei der Oper eine starke Verknüpfung mit der Vergangenheit begründet. Darüber hinaus aber zeigt die Betrachtung, daß die Oper nicht nur sehr wandlungsfähig, sondern daß sie der Aufnahme der heute nach Gestaltung drängenden Probleme in besonders hohem Maße zugänglich ist. So wird sie immer wieder ihr Publikum, will sagen die zu ihr gehörende und an ihr mitschaffende Gemeinde haben. Grund genug, das Gerede von der Überlebtheit der Oper als Gattung endgültig beiseite zu lassen und sie ihren Vergangenheits-, Gegenwarts- und Zukunftswerten nach als eines der wichtigsten Kulturgüter zu erkennen, deren Erhaltung uns zugefallen ist.

DIE REALISTISCHE OPER

VON

ANDREAS LIESZ-WIEN

Mit Recht gilt *Bizets* »*Carmen*« als der historische Ausgangspunkt des Realismus in der Oper. Zum erstenmal wird in diesem Werk das Publikum für eine Gestalt von Fleisch und Blut auf der Bühne interessiert, zudem für eine lasterhafte Frauensperson aus der Unterwelt. Liegt die geschichtliche Bedeutung dieser Oper einmal in der neu auftretenden Tendenz der Abschilderung des Lebens, wie es ist, so ist von gleicher Wichtigkeit das Fallen

der Barriere hinsichtlich der Auswahl des Stoffes, das Einbeziehen der Nachtseite des Lebens in das Sujetbereich der Opernproduktion. In Carmen paart sich zum erstenmal in der Operngeschichte ausgesprochene Wirklichkeit und Kunst. Gewiß ist das realistische Moment hier noch nicht ausschließlich dominierend. Neben der lebenswahren Figur der Carmen selbst, die auch gegen den Mériméeschen Novellentext stark abgeschwächt ist, stehen konventionelle Theatergestalten wie Micaëla, der Torero oder die Schmuggler. Doch zeigen sich schon deutlichst auch die Merkmale dieser Ausdrucksrichtung in der Musik in der Gestaltung der Schicksalsthemen und vor allem in dem Moment, dem im Realismus eine der bedeutsamsten Rollen zukommt, in der Milieuschilderung, dem Lokalkolorit. In ihrer Farbigkeit, in ihren Rhythmen strahlt diese Musik ein Licht aus, wie es noch keiner Musik vorher oder nachher zu eigen war, und suggeriert uns mühelos in voller Plastik den sonnigen Süden Spaniens (im übrigen eine um so verwunderlichere Tatsache, als Bizet nie in Spanien war). Das Kolorit löst gleichzeitig eine stark sinnliche Wirkung aus, die der Textuntermalung zugute kommt.
Die Behauptung, daß Bizets neue Akzentlegung auf dem Operngebiet in Frankreich keine direkte Nachfolge fand, ist irrig. Die gleichen Tendenzen zeigen z. B. Massenets »Navarraise«, ebenso — musikalisch zwar in schwacher Andeutung — die Opern von Alfred Bruneau: »L'Attaque du moulin« und »Le Rêve«, die beide auf Texte nach Zola komponiert sind. Weiter sind Namen zu nennen wie: H. Bachelet, H. Février, G. Dupont, G. Hue, R. Laparra, H. Rabaud.
Am offenkundigsten führt die Linie nach Italien. Hier machten sich bei *Verdi* schon parallele Tendenzen bemerkbar. In seinen ersten Werken — ich zitiere nur den »Rigoletto« — liegt eine merkwürdige Mischung von Opernphantastik und realistischen Momenten vor, die weniger den Gang der Handlung beherrschen, als vielmehr in tragischen Augenblicken besonders als psychischer Realismus der handelnden Personen in Erscheinung treten. Das Moment des realistischen Milieus hingegen hat seinen Schwerpunkt in der Unterstreichung des Grauens durch charakterisierende Naturstimmungen von mitunter stark naturalistischem Gepräge, wie z. B. das Gewitter im Rigoletto. Der Naturalismus bekommt hier einen psychischen Sinn, der den Begriff, da er nicht mehr Selbstzweck ist, eigentlich aufhebt. In »Otello« finden wir den Realismus auf die ganze Handlung ausgedehnt, vor allem getragen durch die beiden brutalen Gestalten des Otello und des Jago. Das Glaubensbekenntnis des Jago zeigt, wie eine realistische Sonderwirkung durch den Kontrast eines profanen Inhalts mit der patriarchalischen Form eines ethischen Gebets erzeugt wird. Es muß hier darauf hingewiesen werden, daß die Kontrastierung in verschiedenster, besonders in komprimierter Form ein wesentliches technisches Mittel realistischer Wirkungserzeugung ausmacht. Im Letzten bleibt jedoch bei Verdi das Opernhafte stets der Wirklichkeitsnachahmung überlegen.

Anders bei den *Veristen*, die in das Extrem realistischer Abschilderungskunst verfallen. Die Handlung des »Bajazzo« und der »Cavalleria« basieren textlich auf wahrheitsgetreuen Begebenheiten. Das Animalische steht im Vordergrund des Ausdrucks. Die Musik versucht in zackigen Rhythmen, in pathetischen Schicksalsthemen und aufreizenden Synkopierungen, zugleich von gewissem ordinären Einschlag mit den Brutalitäten des Textes an grober Sinnlichkeit zu wetteifern. Eine Leitidee, wie wir sie in den Werken Wagners oder im Fidelio finden, existiert nicht mehr. Die Nachtseite des Lebens wird ausschließlich behandelt, und diese nur als Sinnenreiz völlig um ihrer selbst willen. Die Wahl des südlichen Himmels als Schauplatz der erotischen, blutvoll endenden Triebhandlungen verstärkt die Eindringlichkeit realistischer Wirkung. In Deutschland zeigen sich Einflüsse auf *Wolf-Ferrari*, *Leo Blech* und besonders *d'Albert*.

Schon bei Verdi bemerkten wir, daß eine melodiöse Gesangslinie, zu einer grauenvollen Handlung parallel gespannt, unter bestimmten Bedingungen nicht eine Abschwächung, sondern eine Verstärkung realistischer Wirkung bedeutet. Diese Spannung aus dem Kontrast treibt *Puccini* auf die Spitze. Schon bei den Veristen finden wir mit Vorliebe die Kontrastwirkung zwischen Heiligem und Profanen ausgewertet. Puccini vertieft diese Wirkung psychologisch. Beispiele wie die Gedanken des Scarpia in der Kirche, die Folterszene, schließlich das grausige unerwartete Ende des Cavaradossi zeigen dies deutlich. Auch das Lokalkolorit ist psychisch verfeinert, wie besonders in der Bohème unübertrefflich die Atmosphäre von Paris wiedergegeben ist. Ähnliches finden wir in der Butterfly, wo der Komponist mit nationalen Weisen (vgl. auch Verdis Aida), durch Anwendung der Pentatonik usw. das Milieumoment möglichst vollkommen zu erfüllen trachtet. Tosca ist hingegen die Oper der wuchtigen Kontraste.

In der Literatur bedeutet der Übergang vom Realismus zum Naturalismus neben dem Fallenlassen der Leitidee, was besagt, daß die reine Abschilderung der Wirklichkeit alleiniger Zweck der Kunst wird, den Schritt zur ausgesprochen *gegenwärtigen* Wirklichkeit. Eine Parallele dazu weist die Musik auf. Behandelt der Zolasche Text der »Attaque du moulin« eine Episode aus dem Krieg 1870, so ist dieser entscheidende Schritt zu Texten der gegenwärtigen Wirklichkeit doch erst mit *Charpentiers* »*Louise*« anzusetzen. Der Text dieser Oper ist autobiographisch, setzt sich realistisch mit der Einstellung des kleinen Bürgers zu dem Problem Liebe und Ehe auseinander und schildert uns den daraus entspringenden Konflikt. Die musikalische Abhängigkeit vom Text, die für alle diese rein realistischen Opern typisch ist, wird durch den Untertitel: Musikroman in 4 Akten zum Ausdruck gebracht. Die Erinnerung an eine Leitidee läßt sich vielleicht in dem Lobhymnus auf Paris erkennen. Nach der in »Carmen« erreichten Vereinigung von Wirklichkeit und Oper ist jetzt in der Entwicklung der Punkt erreicht, wo das gegenwärtige Heute in

diese Kunstgattung eindringt. Das Gewöhnliche im Leben, der Alltag gewinnt immer mehr an Interesse. In steiler Kurve führt die Entwicklung zum Alltäglichsten. Das Prosaischste wie das Intimste macht die Kunst ihren Zwecken dienstbar, Chambre Séparée, Eisenbahn, Flugzeug, Zeitung, Maschine zieht sie in ihre Sphäre hinein und folgt darin, als ein getreues Abbild, der gesamten Zeitentwicklung, die von der Metaphysik hinwegführt zu rein physischen, materiellen und ametaphysischen Aspekten. Der Übergang vollzieht sich schrittweise und bestimmt, indem an Stelle des Geistigen rein sinnliche Tendenzen treten, diese sich im Psychischen vertiefen und erneut sich dem Metaphysischen empirisch zu nähern trachten. Teils enden sie also im Grobmaterialistischen, teils schwenken sie erneut bewußt zum Metaphysischen um. Ein Leitideenhaftes Moment ersteht wiederum, leitet sich aber nicht mehr aus dem Metaphysischen ab, sondern fußt in der diesseitigen Wirklichkeit, besonders in den sozialen Verhältnissen der Zeit. Parallel mit dieser Entwicklung geht eine andere, die darauf hin abzielt, die Ausnahmehandlungen der Texte durch allgemeine Jederzeit-Handlungen, die der gesellschaftlichen Struktur und Situation entnommen sind, zu ersetzen. Das Typische wird also auf der banalen Ebene des gewöhnlichsten Menschentums erfaßt.
Die *Salome* von Richard Strauß betont das Sinnlich-Perverse. Jedoch ist diese Sinnlichkeit der der Veristen gegenüber viel immaterieller. Das Geschehen spielt sich in der Hauptsache auf der psychischen Ebene ab. Das Analysieren der Psyche der Salome wird am Schluß auf die Spitze getrieben. Der Monolog führt uns an die Grenzen realistischer Vorstellung. Der Tod der Salome hat so keine realistische Wirkung mehr, er bedeutet Befreiung des Hörers. Die Wirklichkeit des Lüstern-Sinnlichen ist auch die Welt der *Schreker*schen Opern (Die Gezeichneten, Irrelohe mit dem Problem der Sexuell-erblich Belasteten). Bemerkt muß werden, daß mit der Verlegung der Wirklichkeitsebene ins Psychische die Gegenwart nicht unbedingte Forderung bleibt.
Der *Expressionismus* stellt im Grunde eine Reaktion auf den Realismus und Naturalismus dar. Der Ausgangspunkt dieser Richtung ist nicht die Natur, sondern das Wesen dieser Bewegung will aus einem erneuten metaphysischen Erlebnis heraus verstanden sein und tritt äußerlich als kraftvoller Ansturm gegen die alles Metaphysische verschlingende naturwissenschaftliche Weltanschauung in Erscheinung. In der Überbetonung des seelischen Momentes liegt die Bedeutung dieser Richtung, in dem Begriff der Überbetonung selbst die Bindung zu dem Begriff des Realismus, dessen Momente äußerlich gleichfalls eine reiche Verwendung finden, teils zur Verschärfung der Wirkung, teils um abschreckend zu wirken (vgl. Werner Mahrholz: Deutsche Literatur der Gegenwart). Die Verlegung der Wirklichkeitsebene von außen in das Psychische bildet einen gewissen kontinuierlichen Übergang. Neben Salome ist vor allem *Schönbergs »Erwartung«* zu erwähnen, wo die ganze Handlung sich nur im Reflex in der Seele der Frau abspielt, ferner *Hindemiths »Sankta*

Susanna«. Die Kontraste werden auf das äußerste zugespitzt. Die Naturschilderung tritt ganz in den Dienst des Symbols, verliert also ihren naturalistischen Sinn (z. B. der Wald in Schönbergs Bühnenwerk, die unheimliche Beleuchtung der Klosterkirche, der Sturm bei Hindemith).
Das expressionistische Moment in der *Musik* ist aus einer Übersteigerung des realistischen Moments heraus geboren. Die mit Energie geladene Linie ist das äußere Kennzeichen. Die reiche Farbigkeit bei Schönberg vermag zudem noch detaillierter zu charakterisieren. Ebenso steigert sich der Rhythmus ins *Extrem. Bergs* »*Wozzeck*« fällt in den gleichen Kreis. In der Musik finden wir das Raffinement der Schönbergschen Klanglichkeit, die nicht selten allerdings auch impressionistisches Wesen herauskehrt, die Übersteigerung der linearen Energie, die in der Gesangsmelodie in übergroßen Intervallenschritten sich auswirkt und so den Text überplastisch interpretiert. Stellen wie »Hülfe« oder die Worte des Doktors: »Ich werde unsterblich«, die in der Charakterisierung schon die Grenze der Karikatur aufzeigen, dienen aus der Fülle als Belege. Das Ziehen der Töne in der Gesangsmelodie usw., die Annäherung an die naturalistische Gebung, die als einzige den Begriff in der Musik vom Musikalischen, nicht vom Textlichen, von der gedanklichen Vorstellung aus rechtfertigt, tritt hier in der Annäherung an die reine Sprache in Erscheinung. Historisch wichtig sind noch die angewandten strengen Formen wie Variation und Passacaglia. Ihr Gebrauch in der Oper zeigt die erneut einsetzende Stilisierung; sie bedeuten eine Reaktion auf den Realismus, aber auf einer anderen Ebene als der des expressionistischen Momentes. Auf diesen Wendepunkt der Entwicklung wird weiter unten noch näher eingegegangen werden.
Die oben erwähnte Neubildung einer Leitidee (bei dem Büchnerschen Text würde die Fragestellung lauten: warum wurde dieser Text erst jetzt und gleich von zwei Autoren komponiert?) aus den Gegebenheiten der Verhältnisse heraus führt zur *sozialen Tendenz*. Der Wozzeck ist eine pessimistische Sozialoper in der Darstellung des durch die äußeren Verhältnisse geknechteten, zudem mißbrauchten Individuums. »Es muß was Schönes sein um die Tugend, aber ich bin ein armer Kerl«. »Unsereins hat nur ein Eckchen in der Welt und ein Stück Spiegel, und doch habe ich einen so roten Mund als die großen Madamen mit ihren Spiegeln von oben bis unten mit ihren schönen Herren, die ihnen die Hände küssen, aber ich bin nur ein armes Weibsbild«. »Nichts als Arbeit unter der Sonne, sogar Schweiß im Schlafe.«
»*Maschinist Hopkins*« von *Max Brand* ist im Gegensatz zu Wozzeck als optimistische Sozialoper zu bezeichnen; sie ist gleichsam ein Hohes Lied der Arbeit, und das stellt auch ihre Leitidee dar, die in der antikapitalistischen Einstellung vorerst noch in etwas tendenzhaftem Gewande auftritt. Deutlich sehen wir in diesem Werk die Idee aus der Umwelt, nicht aus dem Metaphysischen heraus gewachsen. Wirklichkeitsnah spricht zu uns die Welt der Maschinen. Wie im Milieu treten auch in Einzelzügen die Auswirkungen des

Realismus in dieser Oper wie naturgemäß im Wozzeck zutage. Ich zitiere nur das Lied aus dem Hopkins: »Fünfzehn Jahre war ich alt und schon keine Jungfrau mehr, Sonntags ging ich durch den Wald, kam ein Bursch und nahm mich her. War einmal ein Mädel feine, spreizte niemals ihre Beine, bis kam einer, der nicht dumm, fragte gar nicht erst darum. Auch kannt ich mal einen Jungen, der der Schule grad' entsprungen. Nahm mich gerne seiner an. Jetzt ist er ein ganzer Mann.«

Wir haben mit »Wozzeck« und dem »Maschinist Hopkins« vorgegriffen, um anzudeuten, wie vielseitig die aus dem reinen Realismus und Naturalismus entspringenden Probleme sind. Wir sehen, wie der Realismus den bloßen Selbstzweck, den er im Verismo besaß, aufgibt und erneut Ausdrucks*mittel* einer seelischen bzw. ideengetragenen Kunst wird, sei es im Expressionismus, sei es in der sozial gerichteten Oper. Das Herausstreben aus dem rein schildernden Realismus zeigt auch eine gewisse Romantisierung, die sich insbesondere auf die ganz der Gegenwart entnommenen Elemente wie die Maschine erstreckt. Der Kunst kann eine Nur-Wirklichkeit nicht genügen, sie verlangt *Stilisierung*, die Idee, mag es auch in noch so schwach angedeuteter Form sein. Die Maschinen im »Hopkins« werden zu denkenden und sprechenden Wesen, die umgebende Natur wird zum Symbol, die Musik stilisiert sich, indem sie sich auf das Rein-Musikalische besinnt.

Wir haben den Weg zur gegenwärtigen Wirklichkeit noch nicht bis zur letzten Konsequenz beleuchtet. Salome, Sankta Susanna, Wozzeck sind Einzeltypen, die auch in der Musik plastisch herausgearbeitet werden. Eine weitere Stufe der Entwicklung zeigt sich im Übergang von der Stoffwahl, dem Kreise der Ausnahmeindividuen und -handlungen entnommen, zur Darstellung des banalen Alltags, kurz des Allgemein-Menschlichen, aus der *Massen- und Gesellschaftsperspektive* heraus gesehen. Mit der individuellen Steigerung des Textinhaltes verband sich eine gewaltige Steigerung der musikalischen Mittel, gleicherweise eine äußerst feine Differenzierung der Ausdrucksmöglichkeit, denn das Wesen dieser Musik war im Letzten die möglichst spezialisierte Nachschilderung der textlichen Gegebenheiten.

Ein Umschwung tritt mit dem Moment ein, wo die Realität der Handlung das Allgemein-Alltägliche erreicht. Jetzt setzt in der Musik der Prozeß einer erneuten, ausgesprochenen Stilisierung ein, naturnotwendig, denn die Musik kann ihrer Grundbeschaffenheit zufolge hier nicht mehr in der Nachschilderung folgen, wenn sie sich nicht selbst ganz aufgeben wollte. Sie muß sich also in Selbstbesinnung auf ihr ureigenstes Wesen jetzt auf das Geben großer Ebenenuntermalungen beschränken. *Milhauds »Brébis égarée«* (Text von Francis Jammes) gibt eine interessante Studie des Schnittpunktes ab. Wir finden in diesem Werk den Dualismus aus einem rein äußeren Geschehen, das die Entführungsgeschichte einer Frau behandelt, und einer rein psychischen Handlung. Das äußere Geschehen wird mit der größten Exaktheit wieder-

gegeben, z. B. in der Milieubestimmung: »Einen Monat später im Juli, im Hospital zu Burgos, Saal No. 4 Bett No. 15 sitzt Pierre bei Françoise«, und zwar werden alle szenischen Bemerkungen — typisch für die beginnende Stilisierung — dem Sprecher bzw. einem kleinen Chor übertragen. Die eigentliche Ebene der wirklichen Handlung liegt jedoch ganz im Psychischen, in der Reflexion (vgl. Schönbergs »Erwartung«), und zwar geht der Dichter weit über die empirische Wirklichkeit des Psychoanalitischen wie etwa in der Wildeschen Salome hinaus. Er fixiert für sich eine Wirklichkeitsebene an der Grenze des Irrationalen. Subjektiv aufgestellt wird ihr objektive Bedeutung zugesprochen. Da das Wort auf dieser Ebene im direkten Ausdruck dem Inhalt nicht mehr gerecht werden kann, nimmt die Form symbolistischen Charakter an. Die allgemeine Fragestellung, zu der dieses Werk anregt, ist also: die Relativität der Wirklichkeitsebene. Im Speziellen sehen wir gerade an dem Jammesschen Text, wie die Verlegung dieser Ebene in seelische Grenzbezirke den Aspekt des Übergangs vom Realismus zum Symbolismus bietet. Das wirkliche Leben wird im »Brébis« in gewisser Weise als unwirklich negiert; wie Pierre es in seinem Monolog in der Kirche ausdrückt: »Ich klopfe an die Pforte deiner wirklichen Allgegenwart, ohne die, wie ich deutlich fühle, für mich nichts mehr ist.« Auch der Konflikt und die Kontrastwirkungen bauen sich auf dem Metaphysischen als Wirklichkeit auf. Die Gedanken an die Vergangenheit treten als hindernde Kräfte zwischen die Liebe Pierres und der Frau seines Freundes, die er entführt hat. Er ist dadurch aus seiner eigentlichen Wirklichkeit herausgerissen. Bei Françoise hingegen liegt diese Ebene im Triebhaften; echt frauenhaft findet sie keine Hemmung in dem Gewirr der Reflexionen über das Vergangene bis ganz am Schluß, wo sie wieder zu ihrem Gatten zurückfindet.

Die Musik enthält gewiß in der Theatralik des Schicksalsthemas noch rein realistische Anklänge. Das Wesentliche aber ist, daß das Gegensätzliche, die Kontraste aus engem Raum auf große Flächen projiziert werden und so dem rein psychischen Inhalt Genüge leisten. Der primitivistische Stil Milhauds kommt diesem Ausdruckswillen entgegen.

Wir sehen, wie von dem Realismus, indem er Mittel zum Zweck wird, nur noch ein Restmoment in dem *Milieu* bestehen bleibt, indem das Heute in den Vordergrund tritt. Zur Zeit der Idealisierung war das Wesen der Kunst zu gutem Teil das Erlebnis, das ethische Moment. Auf dem Höhepunkt des Realismus finden wir ein Schwinden zugunsten sinnlicher Erregung, im Extrem gesagt: Vibration der Nerven, Vermittelung eines Erlebnisses auf sinnlicher Basis. Wenn wir die Linie weiter verfolgen, wird der Selbstzweck des Sinnlichen in der Moderne schließlich zum Mittel reiner Unterhaltung. Diese neue Willensrichtung in der modernen Kunst — die naturgemäß *der* modernen Kunst nicht gleichzusetzen ist, nur eine Teilströmung eben auf dem Gebiet der Oper bedeutet — entspringt deutlich folgenden ästhetischen Grundforde-

rungen: Wie wir oben schon andeuteten, ist das Banale an sich nicht fähig, als Kunst zu wirken. Erst die Stilisierung (vgl. Romantisierung) gibt ihr, gleichsam als Rahmen, die Möglichkeit, sich dieser Wirkung zu versichern. Das Moment der Form übernimmt hier gewissermaßen die Funktion, die vorher die Idee ausübte. Ebenso fordert das Bestreben nach Ausscheidung des seelischen Erlebnisses (das im 19. Jahrhundert im Übermaß in Erscheinung trat), die aus dieser Reaktion erwachsende erneute Betonung der engsten Grenzen der Musik wie die Tendenz der Unterhaltung auf dem Gebiet der Oper, die in engster Wechselwirkung mit dieser Einstellung im allgemeinen steht, daß das Erlebnismoment des wirklichen Lebens durch Stilisierung bzw. stärkere Betonung des reinen Kunstmoments abgeschwächt, wenn nicht vernichtet wird. Abgesehen von der Wechselwirkung mit dem allgemeinen Zeitausdruckswillen, ergibt sich, speziell auf das Gebiet der Oper begrenzt, die musikalische Stilisierung logisch aus der Einstellung auf Gegenwarts-Alltagstexte. Wenn die Musik hier nicht in großen Ebenen untermalte, würde sie sich rettungslos im Lächerlichen verstricken.

Die angedeutete Einstellung zeigen uns deutlich die *Werke von Brecht-Weill* und *Hindemiths* »*Neues vom Tage*«. In beiden Fällen sieht die Musik von einer speziellen Textuntermalung ab. Weill untermalt mit Jazzebenen, Hindemith mit einem musikalischen Stil, der klassischem Geist verwandt ist. Der Text von »*Mahagonny*« zeigt im Äußeren übrigens krasse Realismen. Weniger jedoch als die Abschilderung ist der Inhalt des Denkens realistisch, in dem mit nüchternster Deutlichkeit die Quintessenz unserer hoffnungslosen armseligen gegenwärtigen Weltanschauung vermittelt wird: »Denn wie man sich bettet, so liegt man, es deckt einen keiner zu. Und wenn einer tritt, so bin ich es, und wenn einer getreten wird, so bist du's.« Ebenso: »Laßt euch nicht verführen, es gibt keine Wiederkehr. Der Tag steht vor den Türen, ihr könnt den Nachtwind spüren. Es kommt kein Morgen mehr. Laßt euch nicht betrügen, daß Leben wenig ist, schlürft es in vollen Zügen, es wird euch nicht genügen, wenn ihr es lassen müßt. Laßt euch nicht vertrösten, ihr habt nicht zuviel Zeit — Laßt modern den Verwesten. Das Leben ist am größten, es steht nicht mehr bereit. Laßt euch nicht verführen zu Fron und Abgezehr. Was kann euch Angst noch rühren, ihr steht mit allen Tieren und es kommt nichts nachher.« Und auch der Schluß, der in gleicher Weise Ausdruck des Versagens der Weltanschauung ist, die den Generationen vor uns Halt und Stütze bedeutete. Er führt uns die letzte Konsequenz dieser Nachaußeneinstellung lebendig vor Augen. Abgesehen von den einzelnen Realismen der Handlung ist dieses Moment hier in den Songs konzentriert, denen wir eine gewisse weltanschauliche Tendenz oder Idee ebenfalls von sozialer Färbung zusprechen können, die gleichfalls aber wie im »Hopkins« durchaus diesseitig ist. — Auch in dieser Oper zeigt sich also ganz deutlich, wenn auch auf einer ganz anderen Ebene als im Brébis das Umbiegen der realistischen Tendenz.

Auch Hindemiths »*Neues vom Tage*« ist eine Zeitgeistschilderung, jedoch von satirischem Grundzug. Einige Beispiele aus Marcell Schiffers Text geben eine klaren Einblick: Museum. Saal der berühmten Venus. Eine Reisegesellschaft wird von einem Führer durch das Museum geleitet. Die Teilnehmer dieser Führung essen teils Butterbrote, teils lesen sie in Büchern, teils besehen sie die herumstehenden Sessel, teils sind sie Liebespaare. Keiner achtet auf die Erklärungen des Führers: »Hier sehen Sie die berühmte Venus. 3000 Jahre alt. Marmor, aus einem Stück gearbeitet. Beachten Sie die fehlenden Arme. Echt klassisch. 3 Sterne im Baedeker. Die rechte Hüfte ist vorgeschoben. Wir gehen weiter.« — Keiner hat hingesehen, sie wandeln teilnahmslos weiter. Der Chor singt darauf: »Wie klassisch, wie berühmt, wie vorgeschoben, wie echt aus Marmor mit drei Sternen!« Ebenso die Arie der Laura in der Badewanne: »Nicht genug zu loben sind die Vorzüge der Warmwasserversorgung. Heißes Wasser tags — nachts, ein Bad bereit in drei Minuten, kein Gasgeruch, keine Explosion, keine Lebensgefahr — Fort mit den alten Gasbadeöfen!« Die Textstilisierung ist in dem ersten Beispiel deutlichst erkennbar wie die musikalische in der Partitur.
Die letzte Konsequenz des Realismus im Alltagsmilieu der Gegenwart zeigt also klar die Notwendigkeit wie die Tatsache der Überleitung in das andere Extrem.
Es war nötig, in der vorliegenden Auseinandersetzung eine Reihe von Perspektiven anzudeuten, um der Vielseitigkeit der Problemstellungen Rechnung zu tragen. Die Hauptentwicklungslinie vom reinen Realismus zur erneuten Stilisierung, das organische Fortschreiten von innen nach außen im Sinn der Betonung einer naturwissenschaftlichen Lebensanschauung, verdeutliche noch einmal in aller Schärfe eine Betrachtung der Darstellung und Auffassung der Liebe in dieser Kurve.
In Beethovens Fidelio, in Wagners Tristan herrscht die Liebe als Idee. Auch bei Verdi und Bizet spüren wir noch Metaphysik. Gewiß, das Sinnliche drängt mit Macht in den Vordergrund, aber die Liebe ist selbst bei Leugnung metaphysischer Elemente zumindest noch eine starke Naturkraft. Die Veristen sehen sie nur noch als sinnliches Moment an, aber gerade darum bleibt sie, wenn auch im rein Sinnlich-Materiellen, eine Kraft. Strauß' Salome begibt sich auf das Gebiet der Dekadenz im Erotisch-Perversen. Die Liebe wird hier in ihre einzelnen Ursachen und Bestandteile, in eine ungeheure Sensibilität aufgelöst. Im »Brebis égarée« finden wir diese Sensibilität sich rückwendend gegen das Metaphysische hin, die innerliche Basis der Liebe wird erneut betont, zugleich aber wird sie in den äußerlichen Rahmen des Gesellschaftlich-Konventionellen eingereiht. Das Triebhaft-Sinnliche blaßt immer mehr in diesem Sinn des Gesellschaftlichen ab. Im »Jonny spielt auf« und »Neues vom Tage« tritt die Liebe nicht mehr als Kraft auf, sondern in der Form des üblichen Gesellschaftsspiels — um es deutlich auszudrücken —, wie es uns

alltäglich vor Augen tritt. Der Beobachter sieht nur noch den Alltag, auch in der Liebe. Er zeichnet nur noch das, was man als erotischen Ausdruck äußerlich wahrnehmen kann. Er sucht aber auch gleichzeitig seine Anregung nur in diesen äußeren Aspekten, was uns von neuem auf die völlige Korrespondenz mit der ametaphysischen Weltanschauung verweist.
In dem Moment der Stilisierung des Textes, noch mehr aber in der Musik, macht sich die Reaktion auf das realistische Moment hin bemerkbar, die hier in der Entwicklungssteigerung bzw. Übersteigerung wie stets sich nach dem Gesetz: Les extrêmes se touchent vollzieht. Der Realismus in der Musik erhält in dieser historischen Perspektive des Metaphysischen in der Musik seine Deutung als ausgesprochener Übergang von der metaphysischen Idee zu einer der Materie immanenten metaphysischen Wirkung. Das Metaphysische ist am Schluß der Entwicklung gleichsam in die Form gebannt, die deren Funktion übernimmt und so zum eigentlichen Träger des Kunstmoments wird. Die großflächige Untermalung der Musik, die trotz allen Spielcharakters ihr ureigenstes Wesen nicht verleugnet, im Gegenteil betont, ist der deutlichste Beweis dafür, daß die Musik als unwirklichste aller Künste ihre eigene Ebene nie oder nur, zeitlich bedingt, aus Reaktionbestrebungen heraus negieren kann. Gewiß sind die Stärkegrade der Erscheinungsformen ihres metaphysischen Wesens verschieden, und dieses Metaphysische kann sich bis in eine der Materie, der Form, der Technik immanenten Kraftwirkung zurückziehen und den Dualismus im Kunstwerk als aufgehoben erscheinen lassen. Fehlen kann und darf dieses Moment jedoch nie, solange die Musik die Forderung erhebt, unter dem Gesichtswinkel der Kunst betrachtet und beurteilt zu werden.

OPERNREGIE

VON

OTTO ERHARDT-DRESDEN

Die Problematik der Opernregie beginnt eigentlich schon bei der Klärung der Begriffe und der Bestimmung der Terminologie. Man sollte es nämlich kaum für möglich halten, was für eine Verwirrung (nicht nur der Gefühle) auf diesem Gebiet des Theaters noch oder wieder herrscht, wie wenige von den Mitsprechenden eine klare Vorstellung von dem Gegenstand haben, wie unsicher die Einstellung sich gibt, weit hinausgehend über die allgemeine Unsicherheit in rebus theatralibus. Es sei also nochmals festgestellt, daß unter Regie der gesamte Komplex der Tätigkeit des Regisseurs oder Inszenators verstanden sei mit den Disziplinen Dramaturgie, Inszene, Spielleitung. Man könnte auch Regie mit Inszenierung gleichsetzen, wenn nicht die letztere Bezeichnung dazu verleiten könnte, in der Arbeit des Regisseurs nur die Be-

schäftigung mit dem dekorativen Element, dem äußeren Rahmen, der räumlichen oder Bühnen-Gestaltung zu erblicken.

An diesem Punkt möge auch gleich die Scheidung zwischen Einst und Jetzt, zwischen Alter und neuer Opernregie, zwischen Tradition und Fortschritt vorgenommen werden. Es soll hier keine Geschichte der Opernregie geschrieben werden. Dazu sind die erforderlichen Vorarbeiten noch nicht weit genug gediehen. Nur die Methoden ihrer Ausübung seien in ihrer Verschiedenartigkeit charakterisiert. Früher war es so, daß für ein neues oder neu zu inszenierendes Werk eine Ausstattung bestellt oder angeschafft wurde, deren Stil in erster Linie durch den Theatermaler bestimmt wurde, dem nur in seltenen Fällen ein bildender Künstler zur Seite stand. Der Maler und der Techniker sorgten für die neuen Dekorationen. Der Regisseur, soweit ein solcher vorhanden war, hatte sich mit dem Fertig-Gelieferten abzufinden und das Spiel nach dessen Gegebenheiten einzurichten. Allerdings war eben das Grundprinzip fast stets das gleiche: das Schema der Barockbühne mit Kulissen, Soffitten, Prospekten, Panoramawänden, die von Rampen (Fuß-, Seiten-, Oberlichtern) beleuchtet wurden. Die Räumlichkeit wurde durch Perspektivmalerei, die sich zu einer unglaublichen Verfeinerung entwickelt hatte — Jukowskijs Gralstempel für das Bayreuther Festspielhaus, in dem noch heute die Gralsszenen des »Parsifal« sich abspielen, bietet dafür ein ausgezeichnetes Beispiel —, vorgetäuscht. Überhaupt war das Hauptziel das Vortäuschen einer möglichst echten Illusion der Wirklichkeit, wie sie mit den zur Vollkommenheit ausgebildeten Mitteln des Barocktheaters zu erreichen war. Gefährlich wurde dieser Ausstattungsmodus für alle Nachbildungen von Landschaften. Hier geriet das Streben nach dem schönen, naturnahen Bühnenbild gemäß den Gesetzen des perspektivischen Malens in sichtbaren Widerspruch zur Körperlichkeit der Darsteller, zum Aufzug der Massen, zur Gruppierung des Chors. Es entstand eine Diskrepanz, die mit der Evolution der Oper zum musikalischen Drama immer krasser sich dem Auge aufdrängte, bis, insbesondere unter dem Einfluß des Wagnerschen Gesamtkunstwerks, mit dem dekorativen System des Barock auch für die Oper gebrochen wurde, nachdem die Schauspielszene (nach dem Vorgang von Gordon Craig) sich längst umgestellt hatte.

Mit der Umwandlung der Hängekulissen in plastische Teile, der Prospekte und Panoramen in Rundhorizont und ausgesteifte Fronten, der Rampenbeleuchtung in Scheinwerferlicht wurde wohl ein wichtiger Schritt zur Loslösung der Opernszene von einem erstarrten Formalismus getan, in gewisser Beziehung aber das Prinzip der imitierten Natur dadurch noch stärker betont und dem Naturalismus angenähert. Statt gemalter Schleierwolken kam die Wolken-Projektion auf mit möglichst natürlich wirkenden Gebilden, die ebenso wie der ewigblaue Rundhorizont nach kurzer Zeit eine neue Versteifung und Uniformität der Opernausstattung inaugurierten.

Inzwischen hatte sich in der Opernregie eine entscheidende Wandlung vollzogen. Der moderne Opernregisseur als selbständiger und selbsttätiger Bühnenkünstler war in Erscheinung getreten. Er zog seine Kräfte aus dem neuen Raumgefühl und aus dem neuen Erlebnis der Bewegung des menschlichen Körpers und suchte diese beiden »Entdeckungen« dem musikalischen Drama als einem neuzuschaffenden Bühnenkunstwerk dienstbar zu machen. Dazu trat die Erkenntnis, daß die Operninszenierung nicht mehr nach den Normen des Schauspiels gehandhabt werden könnte, sondern daß sie letzten Endes von der Musik her bestimmt werden müßte, und zwar von der Musik als primärer Grundkraft des Rhythmus und der Bewegung. Ein weiterer Fortschritt machte sich bemerkbar in dem durch die Entwicklung der Musikwissenschaft geübten Unterscheidungsvermögen der verschiedenen Stilarten der Oper. Aus historischer Schulung erwuchs zeitgemäßer Gestaltungswille. An die Stelle der Schablone trat die Vielfältigkeit, die Norm wurde durch die Besonderheit verdrängt. Jede Oper sollte in ihrer Stileigentümlichkeit erkannt und danach als eine bestimmte Einheit szenisch dargestellt werden. Der Generalvertreter dieser Nach- und Neuschöpfung wurde der moderne Opernregisseur. Aus seiner Anschauung des Kunstwerks bildeten sich Visionen, nach denen er die Regie-Idee formte. (Über das Verhältnis des Inszenators zum Dirigenten als dem musikalischen Leiter muß in diesem Zusammenhang hinweggegangen werden. Es bildet ein wichtiges Kapitel für sich.) Diese Idee strahlte nach allen Richtungen aus. Sie umfaßte Dekoration, Kostüm, Maschinerie, Beleuchtung ebenso wie Geste, Bewegung, Einzelspiel, Masse und Gruppierung. Sie begriff das aus der Partitur zu reproduzierende musikalische Theater als ein Ganzes und konnte daher weder das Bühnenbild noch die Kostümierung, weder die Primadonna noch den ersten Tenor, weder das Ballett, noch die Bühnentechnik als Selbstzweck anerkennen. Aus der Vielheit dieser Disziplinen, die sich bis dahin je nach den örtlichen Gegebenheiten in muntrer Selbstherrlichkeit getummelt hatten, sollte die Einheit des Opernkunstwerks auf der modernen Musikbühne durch den Regiewillen aufgebaut werden. Es kann gar keine Rede davon sein, daß dieses Ziel bereits erreicht wurde. Dazu war die Zeit viel zu kurz, traten viel zu starke Hemmungen auf, setzten sich den eben skizzierten Bestrebungen zu große Widerstände entgegen, die sich teils zwangsläufig aus der Aufrechterhaltung und Weiterführung des Alltagsbetriebs ergaben, teils auf dem Wiederaufflackern »reaktionärer Umtriebe« beruhten. Im allgemeinen darf indessen gesagt werden, daß das Grundprinzip der neuzeitlichen Opernregie sich durchgesetzt hat, vor allem in Deutschland (und Rußland). In Italien ist die Entwicklung anders verlaufen, weil dort die Regie (mit wenigen Ausnahmen) noch heute vom Kapellmeister (Maestro concertatore) ausgeführt wird. Auch in Frankreich und Amerika besteht noch das Nebeneinander von Dirigent, Regisseur und Ausstattungsmaler, wobei die beiden letzteren leider nur zu oft aneinander

vorbeiarbeiten, weil sie sich nicht von vornherein über die Inszenierungsweise haben einigen können.
Bevor wir zur Schilderung des bisher letzten Stadiums der Opernregie gelangen, müssen wir einiger Zwischenstationen gedenken, deren Ausläufer begreiflicherweise bis in unsere jüngste Gegenwart reichen, wie wir ja auch, besonders bei den ehemaligen Hoftheatern, vorzüglich bei den ganz großen Opernbühnen Dresden, München, Wien (nur die Berliner Staatoper bildet da eine Ausnahme) noch Dekorationen des veralteten Hängesystems der überwundenen schweren Vollplastik und des reinen Naturalismus antreffen. Ja, bei den Aufführungen des »Nibelungenring« am Opernhaus in Leipzig im März dieses Jahres kann man zum Teil sogar noch die Dekorationen bewundern, die für die erste Ring-Aufführung außerhalb Bayreuths angefertigt worden waren. Muten solche Darbietungen unlebendig an, bieten sie nur als historische Konservierung ein gewisses Interesse, so gebührt der Epoche der experimentellen Opernregie das Verdienst, Probleme aufgerollt, neue Wege aufgezeigt, die Möglichkeiten eines zeitgemäßen, lebendigen Opernspielens aufgespürt zu haben.
Dieses Experimentieren, das natürlich von mancherlei Fehlschlägen begleitet war, erfolgte nicht aus dem Drang, altes Kulturgut zu zerstören und niederzureißen, was die Vergangenheit so schön aufgebaut hatte, sondern wurde von dem Willen diktiert, sowohl der zeitgenössischen Oper gerecht zu werden als auch der älteren Oper den zeitgemäßen Ausdruck zu geben, sie dadurch lebensfähig zu erhalten. Als Reaktion auf die Einförmigkeit des realistischen Bühnenbildes innerhalb des Rundhorizonts steuerte man mit vollen Segeln einer Stilisierung (mit Podesten und Vorhängen) zu, die parallel zur Schauspielregie verlief und zum Teil von der Not der Nachkriegszeit verursacht wurde. Der Gewinn dieser Methode der Operninszenierung lag in der wohltuenden Vereinfachung des Räumlichen und in der harmonisch aufeinander bezogenen Abstimmung der Farben von Rahmen und Gewandung. Über diese manchmal nüchtern, allzu nüchternen Stilisierungsversuche hinaus strebte ein begrenzter Kreis von Bühnenbildnern (sit venia verbo!) einer völligen Abstraktion der Dekoration und des Kostüms zu, womit das Experimentieren seine Kulmination erreichte. Konnte man dieses abstrahierende Prinzip für einige wenige modernistische Elaborate gelten lassen, so mußte es bei der Anwendung auf Werke, die, auf ganz andern Voraussetzungen beruhend, lange vorher entstanden waren, völlig versagen und gewissermaßen öffentliches Ärgernis erregen. Auch vom rein artistischen Standpunkt gelang es kaum einmal, die völlige Kongruenz von Dekoration und Darstellung herzustellen, weil sich die menschlichen Körper nicht in die Konstruktivität einfügen ließen. Es kam da ein ähnlicher, wenn auch ganz verschiedener Widerspruch heraus, wie bei dem Verhältnis des Sängerkörpers zur perspektivisch gemalten Fläche. Zur fortschreitenden Erkenntnis hat auch diese abstrakte Methode beige-

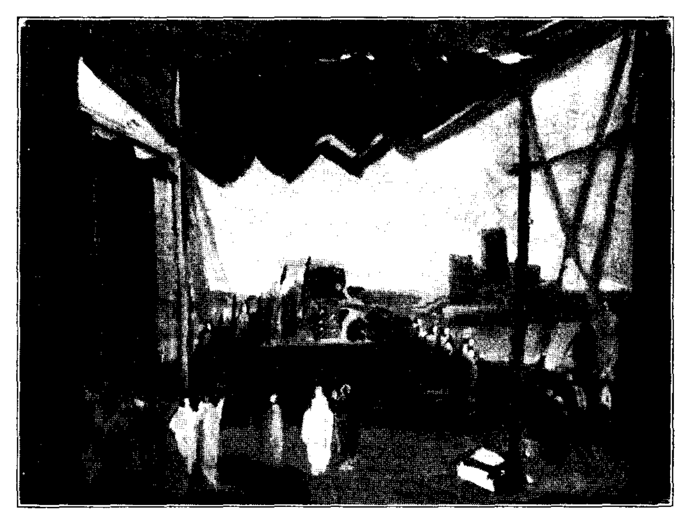
tragen. Sie hat unsere Anschauung vom Räumlichen als einer primären Forderung der Opernszene vertieft und gekräftigt und die Wege zu einer neuen Evolution freigelegt.
Die heutige modern eingestellte Opernregie strebt eine Synthese der bisherigen Inszenierungsarten an, soweit sie künstlerisch fruchtbare Ansätze aufzuweisen hatten. Sie hat sich von einer bloßen Nachahmung der Natur ebenso weit entfernt wie von einer Nichtbeachtung der fundamentalen Gesetze des Theaters. Sie lehnt eine normative Behandlung für die Oper schlechthin ab, sie will vielmehr jedes einzelne Werk seinem ihm innewohnenden Stil zufolge in die szenische Erscheinungswelt umsetzen. Im Gegensatz zum schönen, sich selbst genügenden und photographiergeeigneten Bühnen*bild* erhebt sie die Forderung nach dem freigestalteten Bühnen*raum*, der sowohl in der tektonischen Gliederung einwandfrei wie den jedesmal anders gearteten Bedingungen des wiederzugebenden Stückes angepaßt ist, der vor allem die richtige und jeder dramatischen Weisung entsprechende Umgebung für den Sängerdarsteller in sich begreift, als dessen Folie er komponiert sein soll. Ebenso wie dieser Raum (für die Musikbühne!) musikalisch erfühlt und errichtet werde, ebenso hat er die akustischen Voraussetzungen zu erfüllen, denn es wird ja in ihm gesungen. Letzten Endes hat also die Dekoration keinen Selbstzweck mehr, sondern ist nur als Funktion des Dramaturgischen existenzberechtigt. Diese Grundlegung der räumlichen Opernszene schließt jedoch keineswegs die Illusion aus. Nur soll diese Illusion mit den Mitteln des Theaters und nicht mit denen der Natur erzeugt werden. Ebensowenig wie das echte historische Kostüm in genauer Nachbildung nur in den seltensten Fällen anzuwenden ist, ebensowenig braucht ein Bühnenwald aus echten Stämmen und wirklichem Gras und Laub zu bestehen, um den Eindruck des Waldes hervorzurufen, der von der Musik und Handlung verlangt wird, und in dem sich ganz bestimmte Vorgänge abzuspielen haben.
Dem eigensten Wesen der Opernmusik entsprechend wird die moderne Opernszene, mit Ausnahme einiger ausgesprochen realistischer komischer Opern, fast immer auf eine Stilisierung angewiesen sein. Das Streben, die Hintergründigkeit, das Transzendentale szenisch auszudeuten und in sinnliche Erscheinung zu bannen, wird zu einer phantastischen Realität führen, zu einem den Naturalismus überwindenden Surrealismus. Die durch die seitliche und obere Abdeckung begrenzte Kulissenbühne konnte einer von der Konvention losgelösten freieren Raumaufteilung Platz machen. Die Opernszene begann gewissermaßen räumlich variabel zu werden. Dreh- und Schiebebühne eröffneten neue Ausblicke. — Aus dieser Anschauung ergeben sich mannigfache Möglichkeiten als Inszene, die durch die Anwendung der letzten technischen Errungenschaften reich variiert werden können. Die Totalprojektion, die seit etwa drei Jahren ein wichtiges Hilfsmittel der Opernbühne geworden ist, vermag zum Beispiel die eintönige Abgrenzung durch den glatten (wenn

auch nicht immer faltenlosen!) Rundhorizont zu unterbrechen und in andern Fällen die frühere Prospektmalerei zu ersetzen. An die Stelle der Gegenständlichkeit des alten Prospekts tritt die Unwirklichkeit der Projektion. Selbstverständlich läßt sich nun diese Methode nicht für alle Stücke, für jede Ausstattung benutzen. Wir wollen ja die Uniformität vermeiden und nicht wieder ins Schematisieren verfallen. Es darf kein Kreislauf von der neuesten zur ältesten Opernausstattung entstehen. Wir sehen und hören heute anders als vor hundert oder zweihundert Jahren. Kein Historizismus, keine Imitation! Wenn wir heute, insbesondere für das romantische Musikdrama, wieder mit Transparenttechnik arbeiten, so muß die Wirkung gänzlich verschieden von der der früheren Transparentmalerei sich erweisen, soll sie ihre musikalromantische Funktion erfüllen!

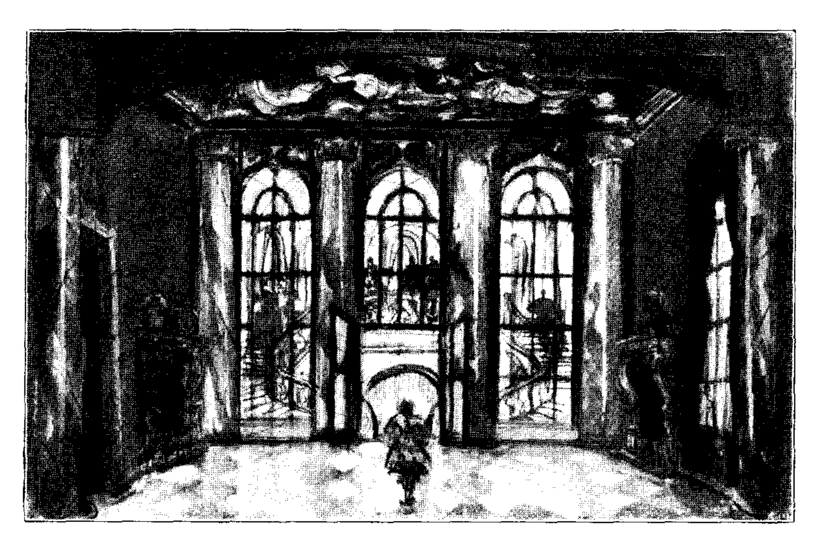
Aus den bisherigen Ausführungen geht hoffentlich klar hervor, daß die Dekoration nicht um ihrer selbst willen da ist, sondern daß sie nur einen Teil des Ganzen ausmachen und nie aus dem Zusammenhang der Gesamtregie gelöst werden darf. Es wäre traurig, wenn der Opernregisseur sich zum Dekorateur oder Tapezierer degradieren ließe, dem es ziemlich egal ist, was sich in seiner Szene abspielt und wie es sich abspielt. Die eigentliche Opernregie beginnt erst mit der dramaturgischen Tätigkeit und mit der Arbeit am Sänger.

Die Dramaturgie der Opernpraxis umfaßt in der Hauptsache die Gestaltung des Spielplans und die Einrichtung des aufzuführenden Werkes für die betreffende Bühne. Die Spielplananordnung, die bis vor kurzem erfreuliche Ansätze zu einer eigenständigen Umstellung des deutschen Operntheaters zeigte, ist leider abermals in ein bedauerliches Stocken geraten. Die Ursachen sind: Stillstand der Produktion, die nicht rechtzeitig gefördert (angekurbelt), sondern über der Händel-, Mozart- und Verdi-Renaissance sträftlich vernachlässigt worden ist; wirtschaftliche Bedrängnis, die zu einer kulturfeindlichen Verdünnung und Durchsetzung des an und für sich reichhaltigen Opernrepertoires mit Operetten und Revuen geführt hat (um das Defizit zu vermindern und das Publikum der echten Kunst noch mehr zu entfremden); reaktionäre Bequemlichkeit, die es vorsichtig-ängstlich vermeidet, irgendwelche Wagnisse zu unternehmen, auch wenn das Experimentieren eine innere Berechtigung hätte.

Die dramaturgische Einrichtung wird desto unsicherer, je mehr sie sich der Gegenwart nähert. Für Gluck, Händel und Mozart die Aufführungspraxis zu finden, ist leichter, als für Verdi und Wagner und für die Lebenden. Hier spielt das Kapitel »Striche« eine ernste, mitunter auch komische Rolle. Das Recht der dramaturgischen Eingriffe, soweit sie nicht dem Werk zuwiderlaufen und den Werkgeist entstellen, darf wohl dem musikalischen Drama ebenso zugestanden werden wie dem gesprochenen. Was Shakespeare, Goethe, Schiller und Hebbel recht ist, sollte wohl Verdi und Wagner billig sein (— oder nicht?). Nur muß die Entscheidung für jeden Einzelfall unter Berücksichti-



Tristan und Isolde: Erster Akt
(Stadttheater Leipzig)



Der Rosenkavalier: Zweiter Akt
(Stadttheater Königsberg)

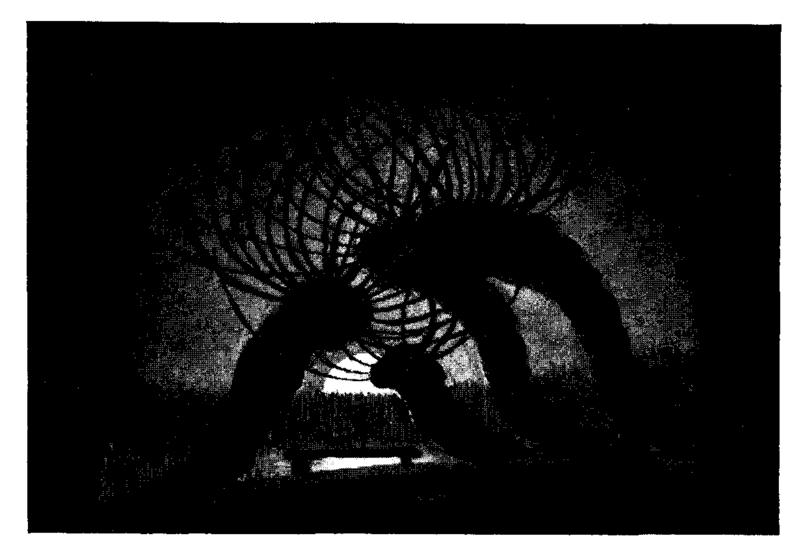


Die lustigen Weiber von Windsor: Erster Akt

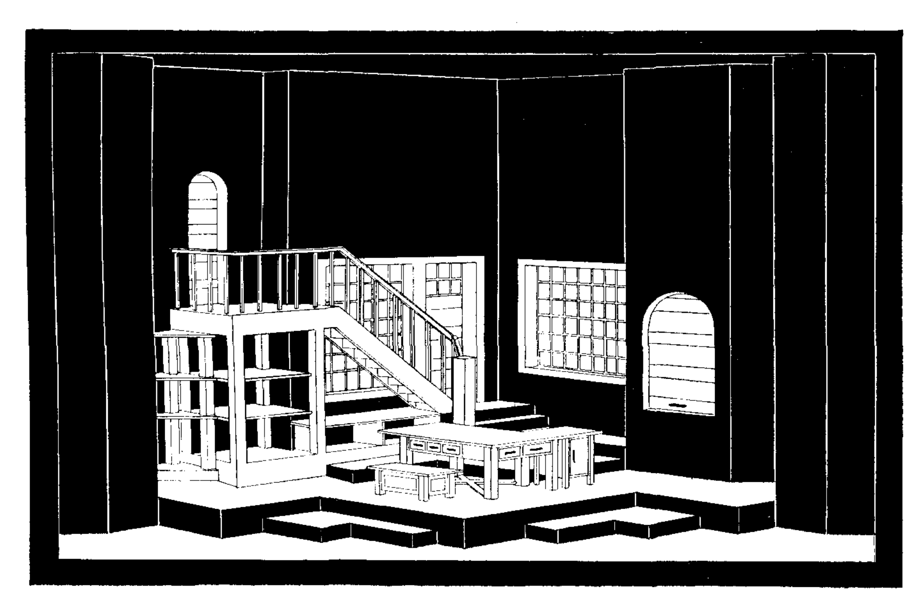
ENTWÜRFE ZU BÜHNENBILDERN VON ALEXANDER BARANOWSKY



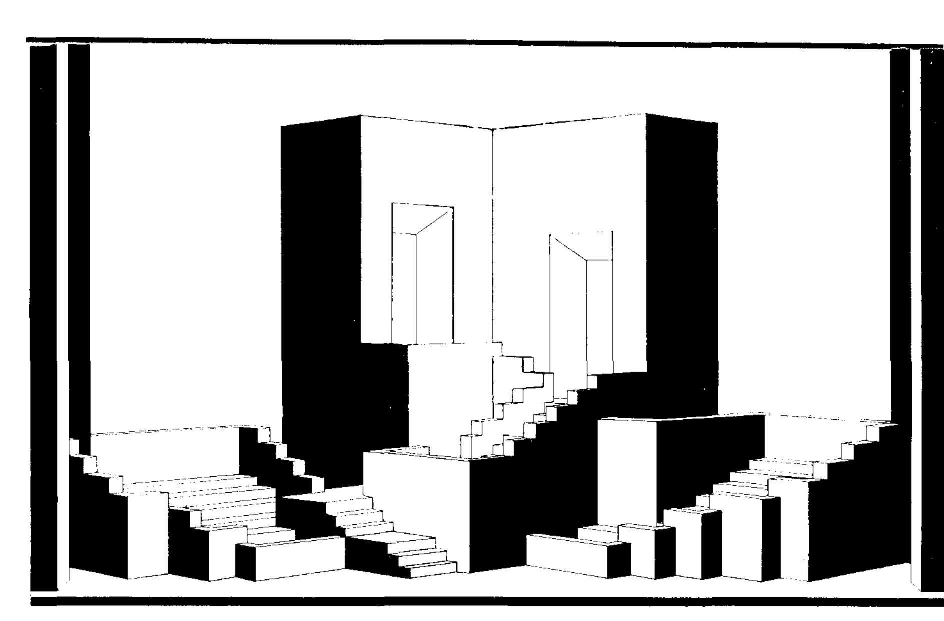
Panos Aravantinos: Bergs »Wozzeck«, III. Akt, 2. Bild



Panos Aravantinos: Bergs »Wozzeck«, I. Akt, 2. Bild

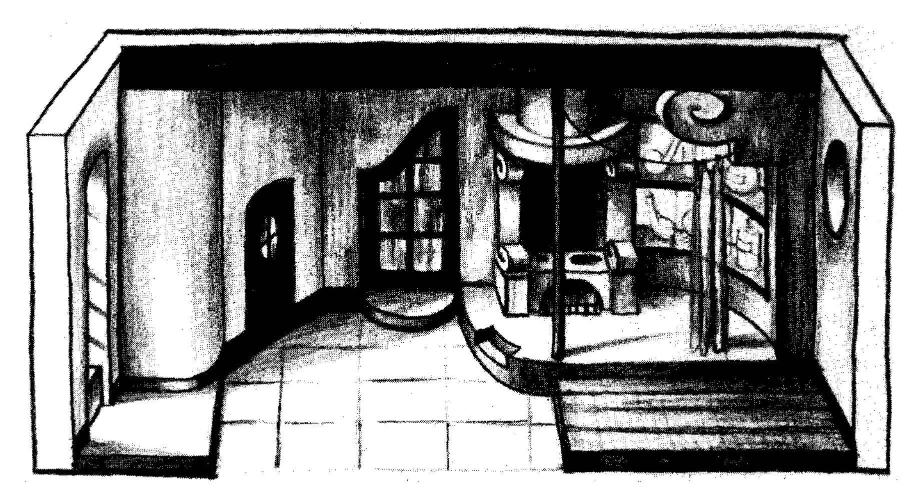


Ewald Dülberg: Hindemiths »Cardillac«, II. Akt

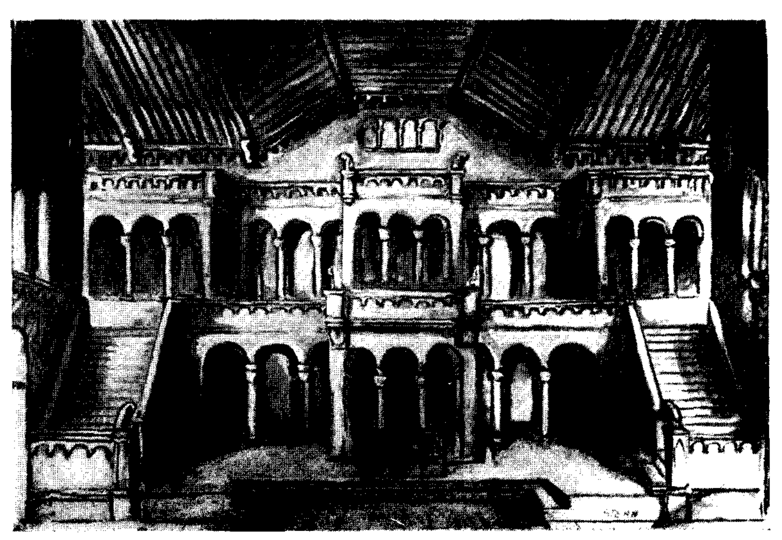


Ewald Dülberg: Strawinskijs »Oedipus«

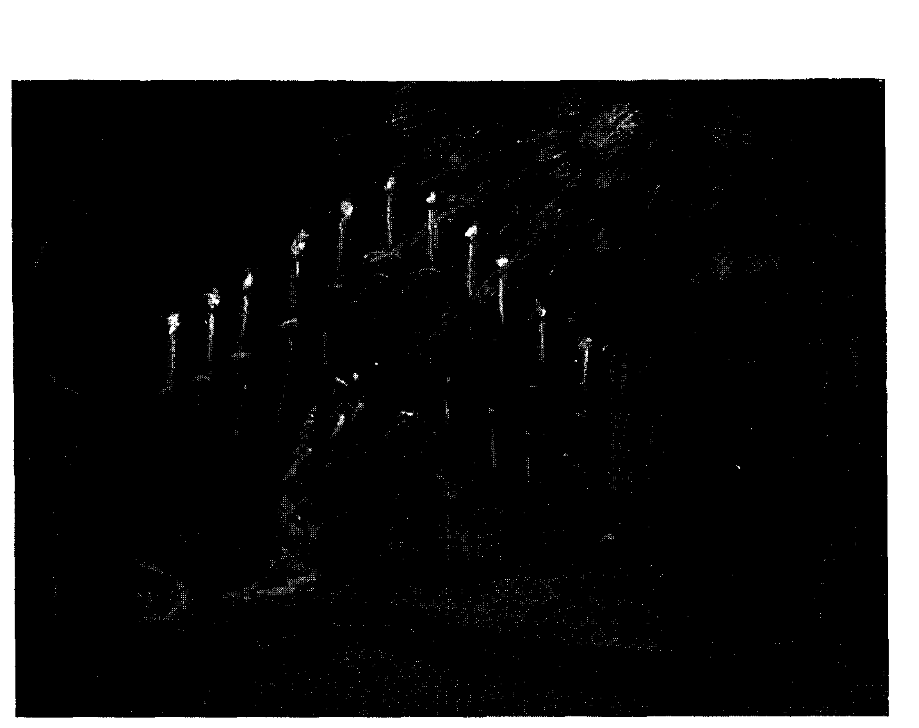
ENTWÜRFE ZU BÜHNENBILDERN FÜR DIE BERLINER OPERNHÄUSER



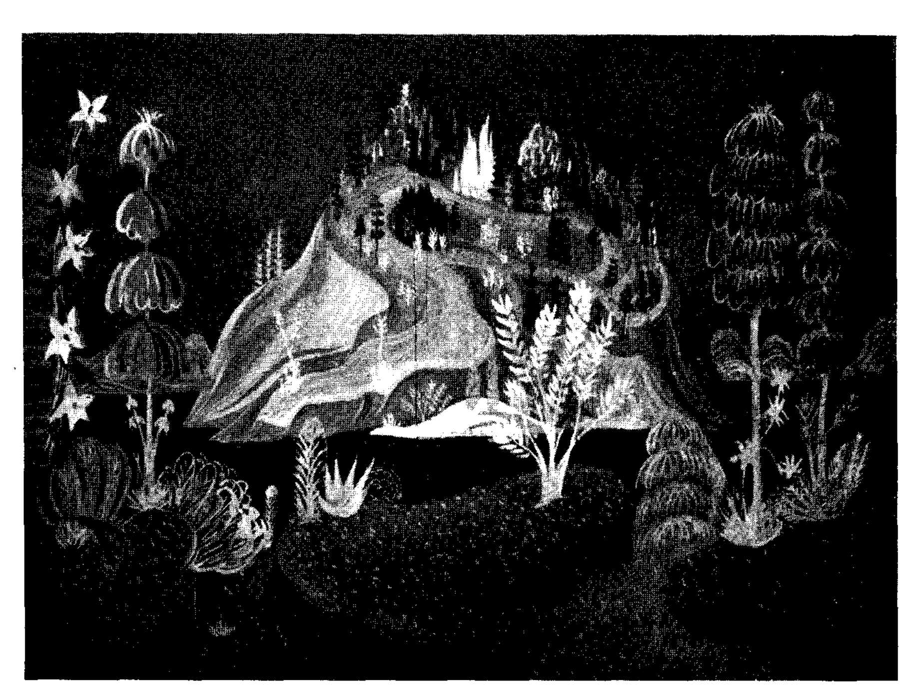
Lothar Schenk von Trapp: Pfitzners »Herz«, 1. Bild



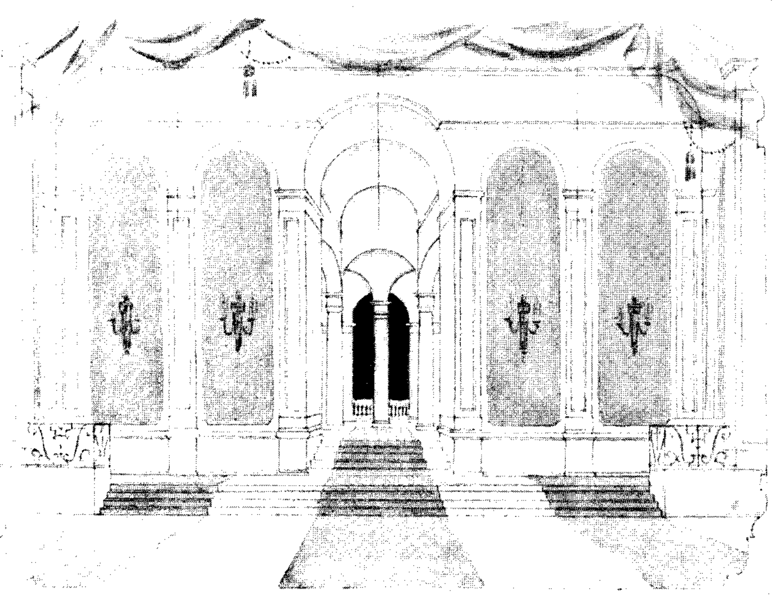
Ernst Stern: Wagners »Tannhäuser«, 2. Akt



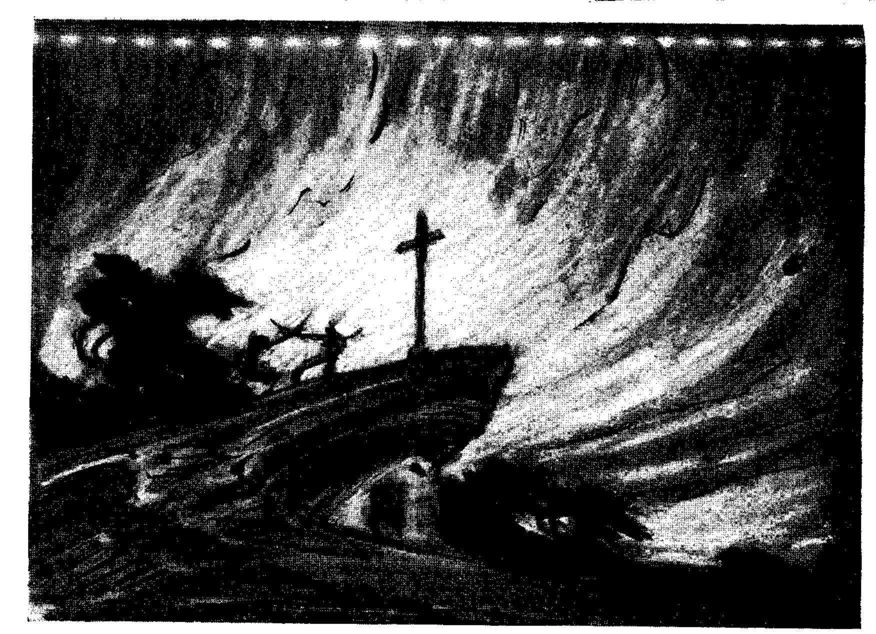
Eduard Loeffler: Verdis »Don Carlos«



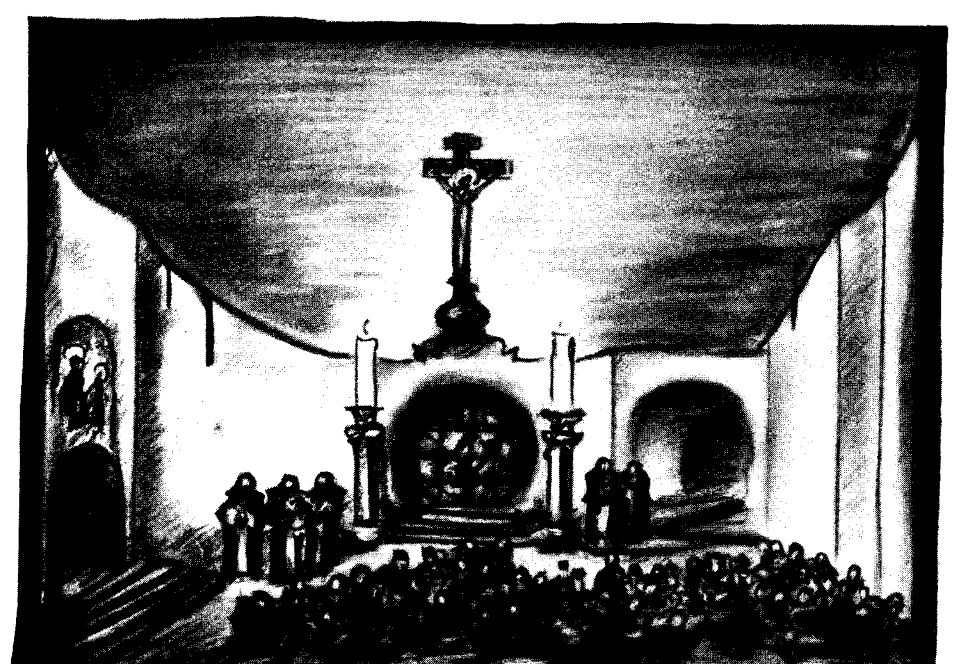
César Klein: Glucks »Orpheus«, Schlußbild



Emil Preetorius: Massenets »Manon«



Panos Aravantinos: Verdis »Macht des Schicksals«, 9. Bild





gung der stets verschiedenen Situation mit besonderem Verantwortungsbewußtsein getroffen werden. Und nie und nimmer darf das Werk vergewaltigt oder umgebogen werden!

Solange es einen Theater-*Betrieb* gibt, solange werden wir auch mit Kompromissen rechnen müssen. Der absolute Standpunkt wäre z. B. der, daß man den »Lohengrin« nicht aufführen dürfte, wenn man nicht einen Männerchor von mindestens dreißig Stimmen zur Verfügung hätte, wenn man das sogenannte Geheimnis-Ensemble einigermaßen anständig herausbrächte. Aber ohne die häufige Anwendung des Relativitätsprinzips würde so manche Opernvorstellung fallen gelassen werden müssen. Jeder Praktiker weiß, wie selten der Glücksfall einer ungetrübten Opernvorstellung sich einstellt, außerhalb der wenigen Festspiele, die der Oper in Deutschland abzuhalten noch vergönnt sind.

Ganz in seine eigensten Bezirke tritt der wahrhafte Opernregisseur ein, sobald er sich der Arbeit mit dem Sänger zuwendet und daraus das musikdramatische Ensemble hervorgehen läßt. Wir sind ja heute wenigstens soweit, daß der Nursänger bzw. Nichts-als-Stimmbesitzer kaum noch möglich ist. Die Entwicklung der Sprechbühne, die visuellen Eindrücke des Films, die Durchdringung des modernen Lebens mit den tänzerischen Evolutionen der rhythmischen Gymnastik, das Sichdurchsetzen der sportlichen Betätigung — dies alles hat ein neues Erlebnis des Körpergefühls hervorgerufen, dem sich auch der Opernsänger beugen mußte, mochte er wollen oder nicht. Der Singbeamte im Kostüm hat keinen Daseinsgrund mehr, soll die Opernbühne nicht in einer zeitfremden Konvention erstarren. Gewiß ist die schöne Stimme die Grundbedingung für den Kunstsänger. Ihr Besitz verpflichtet jedoch, den Weg vom Sänger bis zum singenden Menschen in heißem Bemühn zurückzulegen. Nur wenn sich aus diesem singenden und theaterspielenden Menschen die dramatische Persönlichkeit herauskristallisiert, nur dann wird die Oper sich durch unsere technisch übersteigerte und maschinendurchsetzte Zeit hindurchwinden und die ihrer Eigenart entsprechende Geltung behaupten können. Gegenüber der weitausladenden Gebärde und der pathetischen Gebundenheit erstrebt der neue Darstellungsstil eine vereinfachende Gestik, die nicht jede rhythmische Figur durch die Bewegung nachzeichnet, sondern vor allem ein natürliches Theaterspiel ergibt. Die Chorregie wird typisierender im Vergleich zur individualisierenden Einzelregie. Nichts soll mehr geschraubt und gezwungen wirken, die gesamte Darstellung gelockert und wie selbstverständlich aus der großen Linie der Musik und dem Grund-Rhythmus sich entfalten können.

Die Aufgabe der Opernregie ist es, hier wegweisend und richtunggebend zu wirken. Wie sie es als ihr vornehmstes Ziel ansehen muß, das Werk zu inszenieren, in die seinem Gehalt adäquate theatralische Erscheinung umzusetzen, die Form und den Stil der Wiedergabe aus der Art und dem Charakter

der Partitur zu gewinnen, so besteht ein wesentlicher Teil ihres Aufgabenkreises in der Heranbildung beider Sängergeschlechter zu musikdramatischen Protagonisten, zu theatralischen Persönlichkeiten, in ihrer erzieherischen Zusammenfassung zum homogenen Ensemble musikdramatischer Darstellungskunst. Erst in der fruchtbaren Synthese der drei Faktoren: Inszene, Dramaturgie, Spielleitung findet die zeitgemäße Opernregie ihre eindeutige und vielseitige Bestimmung.

OPERN-BEARBEITUNGEN

VON

FRIEDRICH DEUTSCH-BERLIN

Der Spielplan deutscher Musikbühnen zeigt in letzter Zeit neben seiner bescheidenen Novitätenauslese eine erstaunlich große Zahl von Bearbeitungen alter Opern und Operetten. Das Programm für 1932/33 ist noch viel weiter aus der Perspektive längst gegebener Werte und Werke erschaut. Bedeutet es Versagen zeitgenössischen Schaffens, wenn sich das musikalische Theater in eine planmäßige Wiederbelebung lange vergessener oder sogar unbekannter Partituren hinüberrettet? Wir sind gegenwärtig Zeugen einer umfassenden Erneuerung Verdis auf allen Opernbühnen Europas. Wir erleben eine mitunter sehr problematische Renaissance Offenbachs an allen Enden und Ecken. Als Form dieser Wiederbelebungsversuche erscheint fast immer irgendeine *Bearbeitung* des Originals. Kaum ein Fall, in dem man es wenigstens versucht hätte, die *ursprüngliche Gestalt* eines alten Meisterwerks zu zeigen. Diese Skepsis gegenüber der unmittelbaren Lebenskraft des Originals ist so ziemlich das einzige, was seine verschiedenen Bearbeiter untereinander eint. Ihre künstlerischen Standpunkte liegen sonst keineswegs in einer Geraden, und die Methoden, mit denen Erneuerung des Werks erzielt werden soll, führen in weit voneinander getrennte Richtungen.

Den Musiker interessieren natürlich in erster Linie rein kompositionstechnische Lösungen des Problems der Opernbearbeitung, die von der Partitur ausgehen. Arbeiten, die spezifisch die musikalische Substanz vornehmen, an dieser durch künstlerische Korrektur solange herumfeilen, bis eine neue, nunmehr als wirkungsfähig betrachtete Form der Originalpartitur erreicht ist. Aber diese rein kompositionellen Formen der Erneuerung stehen mit ihren großen geschichtlichen Vorbildern — Wagners Gluck-Bearbeitungen, später die Weber-Revisionen Gustav Mahlers — bezeichnenderweise gar nicht im Brennpunkt aktuellen Interesses. Neustudierungen alter Opern stehen gegenwärtig im Zeichen ihrer Inszenierung, erst als zweite wird die Frage nach dem Kapellmeisterpult gestellt.

Zweifellos wurde das rein Schauspielerische in der Operndarstellung niemals im gleichen Maß gefordert und allmählich auch gewährt als gerade jetzt. Mehr noch: das große Opernpublikum von heute, soweit es nicht nur der Musik wegen ins Theater kommt, scheint die alte Literatur nur auf dem Umweg des Schauspielerlebnisses mit sozusagen obligater Musikbegleitung genießen zu wollen. Diese Hörerschaft stellt unbedingt den Anspruch auf stärkste mimische Verlebendigung des Bühnengeschehens und erwartet auch vom Bild der Bühne besonderen optischen Eindruck. Mit diesen Forderungen, die heute überall längst zur Selbstverständlichkeit geworden sind, beginnt die Domäne des Regisseurs in der Oper. Eine Herrschaft, die sich, wie wir es oft genug erlebt haben, gegebenenfalls heftig gegen die Musik richtet und natürlich auch gegen ihren Statthalter im Theater, den Kapellmeister. Aber der Kapellmeister macht leider mit (auch der prominente, der es sozusagen nicht nötig hätte), wenn es gilt, ein in schöpferischer Einheit erdachtes Kunstwerk nach dem angeblichen Zeitgeschmack umzumodeln, wie einen nicht mehr ganz modernen Hut oder eine veraltete Robe. Im Vorjahr haben wir ja gehört und gesehen, wie sich das Wunderwerk »*Hoffmanns Erzählungen*« in ein peinliches Schaustück mit revueartiger Aufmachung verwandeln mußte.
Es ist an der Zeit, neben den positiven Möglichkeiten und künstlerisch gangbaren Wegen der Opernbearbeitung auch ihre Grenzen zu fixieren. Durch deren Erkenntnis würde manches von dem, was in den letzten Monaten auch sonst an Bearbeitung zu hören war, womöglich als Theaterereignis in den siebenten Himmel gelobt wurde und auch begeisterte Zustimmung eines Teils der Kritik finden konnte, ohne weiteres als Verschandelung des Kunstgutes gerichtet werden. Anderseits darf man auch nicht übersehen, daß die Berliner Opernsaison einzelne ausgezeichnete Inszenierungen älterer Werke herausgebracht hat, die speziell im Zusammenhang mit ihrer dramaturgischen und textlichen Revision sehr wohl als glückliche Lösung des Bearbeitungsproblems empfunden werden können.
Es hängt mit dem synthetischen Charakter der Oper als Form zusammen, daß die Bearbeitungsidee eines Werkes aus grundverschiedenen Quellen abgeleitet werden kann. Ob nun aber die Versuche, zu bearbeiten und neu zu gestalten, von der dramatischen Idee ausgehen oder kompositionstechnisch von der Partitur, ob die Bearbeitung als vorwiegend sprachliche Revision der Texte in Erscheinung tritt — *einer* übergeordneten Bedingung müssen alle diese Erneuerungen genügen: sie müssen den immanenten Gestaltungsgesetzen des alten Werks folgen. Sie müssen seinen Stil treffen, sie müssen den Vorstellungskreis des Autors in Wort, Ton und Bild kongruent nachzeichnen.
Was bedeuten diese theoretischen Forderungen für den Regisseur alter Opern? Man versteht sie sofort aus ihrem Negativ. Beispielsweise aus der sinnlos anachronistischen Praxis heutiger Operndarstellung, die der vor ein paar Jahren aufgetauchte Einfall des Shakespearischen Hamlet im Frack mit auf dem

Gewissen hat. Diese Idee eines Schauspielregisseurs hat seither manchen Kollegen von der Oper nicht ruhig schlafen lassen. Den also erweckten Phantasien danken wir es nun, wenn sich auf der Opernbühne mittelalterliche Gestalten in Jacketts nach dem letzten Schnitt bewegen, wenn Wotan vorzüglich rasiert seinen Speer schwingt, wenn Mademoiselle Carmen die gute alte Schenke ihres Freundes Lillas Pastia mit einer mondänen Bar vertauscht. Hier muß man sich nur über eine letzte Hemmung des Regisseurs wundern, die ihn davon abhält, Carmen am besten telephonisch verständigen zu lassen, daß die Herren Offiziere im Auto (oder besser noch im Flugzeug) aus Sevilla kommen.

Gewiß, diese Beispiele kennzeichnen nicht das Alltägliche und gehören teilweise dem Experimentierbedürfnis der Provinz an. Aber sie umschreiben doch deutlich die Begriffsverwirrung, die sich an das längst als historisch gesichert betrachtete Gut alter Werke knüpft und deren musikalische Funktion verkennt. Die Idee der alten Oper wird heute vielfach nicht mehr verstanden. Ihre musikalisch in sich geschlossene Formenwelt ignoriert. Verkannt wird der schöne Schein ihrer Traumwelt, ihres Märchendaseins, der sich jeder rationalen Deutung entzieht. Bisher selbstverständliche Voraussetzungen wie die naive Existenz der alten Oper wird man einer durch Sport und Technik orientierten Hörerschaft auch durch Aufführungen nicht näher bringen können, die in ihren szenischen Wirkungsmitteln etwas von der Gegenwartssensation dieser Technik ahnen lassen. Und wenn selbst in der alten Händel- oder Mozart-Oper die Drehbühne noch so schnell und häufig um ihre Achse rotiert — dem Geist des Werks kommen wir mit der Maschine nicht näher. Fürs innere Verständnis der historischen Theaterwelt wird auch unsere Zeit des »Tempos« nur durch geistige Gestaltung neu zu erobern sein. Die allein könnte uns wiedergeben, was früheren Generationen selbstverständlicher Besitz war: das Gefühl für das Übersinnliche in der Opernmusik. In der Märchensphäre der alten Oper schwindet das Bedürfnis nach rationalen Elementen. Ein Musikerdichter, wie E. T. A. Hoffmann, ein universaler Denker, wie Jean Paul, hat diese Gedanken längst ausgesprochen. Wer ihre Ideen begriffen hat, wird des lächerlichen Wunsches endgültig enthoben, in der alten Oper zu suchen, was sie nie geben kann und geben soll: das rational deutbare und diesseitige Element des Wortdramas.

An diesem Punkt der Ausführung muß einem Mißverständnis vorgebeugt werden. Das Bedürfnis vieler Regisseure, altes Opernwerk von Grund aus zu rationalisieren, hat zunächst nichts zu tun mit einer stark naturalistisch aufgezäumten Misenszene, die in begreiflicher Parallelbewegung zum Sprechtheater nach der Jahrhundertwende auf die Opernbühne übergegriffen hat. (Wie ja überhaupt die Korrespondenz der Darstellungsformen zwischen Oper und Schauspiel eine in allen Phasen der Theatergeschichte nachweisbare Wechselbeziehung bedeutet.) Naturalistische Opernregie ist bei einer ganzen

Stilgattung von neueren Opern selbstverständliches Gebot. So wird kein vernünftiger Bühnenbildner die italienischen Werke des Verismo vom »Bajazzo« angefangen bis zum epigonenhaft internationalen »Tiefland« d'Alberts anders inszenieren wollen als eben veristisch und naturalistisch. Und gerade dieser Darstellungsstil zeigt oft viel sauberere künstlerische Ziele als der letzte expressionistische Schrei. Denn der naturalistische Darstellungsstil ist meist von dem Gefühl der Werktreue getragen. Oft ist er rührend bemüht, Bretter und Kulissen der Bühne in ein getreues Abbild der Historie zu verwandeln, die Schauplätze möglichst zu photographieren. Ein Platz in Paris hat auf der Bühne genau so auszusehen wie das originale Paris, und die photographische Zuverlässigkeit wird zum szenischen Trumpf. Die offenkundigen Mängel dieser Inszenierungsart decken sich mit den geistigen Mängeln dieser Epoche. Nichts destoweniger kann bei den großen Ausstattungsopern die Manier realistischer Szenenbildung sehr vorteilhaft durchgeführt werden. Die gleichen Voraussetzungen gelten von der Operette. Und das naive Wirklichkeitsprinzip eines kleinen Berliner Vorstadttheaters, das den österreichischen Walzeroffizier samt Partnern mit historischer Gewissenhaftigkeit in der richtigen Uniform, mit den originalen Kaiser-Franz-Josef-Sternen und -Aufschlagsfarben zeigt, ist in seiner Linie sympathischer als das Experiment mit dem Sergeant Don José in feldgrauer Montur 1918 oder die modisch frisierten Wagner-Aufführungen in London.

Wie man überhaupt Bände gegen die meisten »aktuellen« Wagner-Inzenierungen zu schreiben hätte. Manche Regisseure fassen den Fall Wagner bereits als historische Angelegenheit auf, die man bei der praktischen Wiederbelebung auf dem Theater à la Tonfilm revidieren müßte. Man mag zum Bayreuther Gedanken stehen, wie man will — was der Meister an Wünschen, an authentischen Angaben und Vorschriften hier niedergelegt hat, ist für die Ewigkeit als sakrosankt zu betrachten. In diesem Sinn bleibt Bayreuth der einzigartige Hort der Pietät: vorbildlich für die Idee, ein Werk rein und fleckenlos in der Intention seines Schöpfers zu erhalten.

In diesem Zusammenhang interessiert ein Bayreuther Detail aus den Meistersingern, die *Siegfried Wagner* nach eigenen Entwürfen inszeniert hat:

II. Akt: Vor der Schusterstube. Fliedermonolog. Die großen Dolden, die über Hans Sachsens Tür hängen, zeigen keine Ähnlichkeit mit blühendem Flieder; es ist ein weißer Hollunderstrauch, der seine Äste vor der Werkstatt ausbreitet. Was bedeutet diese Einzelheit? Zur Zeit der Meistersinger, im 16. Jahrhundert, wurde, was wir heute Hollunder nennen, als Flieder bezeichnet. Die violette Blüte wurde erst später nach Deutschland eingeführt.

Dieses Beispiel erscheint als Exponent höchster, fast übertriebener Sorgfalt und Liebe gegenüber dem originalen Werk und den Vorstellungen, die sein Meister von der Bühnengestaltung haben mußte. Diesen Vorstellungen hat die Orientierung grade bei Wagner um so eher zu folgen, als die Überlieferung

seiner Wünsche in vielen Fällen eindeutig gesichert ist. Daß sich der moderne Regisseur trotzdem nicht sklavisch an die alte Kostümierung der Rheintöchter oder Blumenmädchen halten muß (die dem damaligen Zeitgeschmack und vor allem Schicklichkeitsrücksichten der achtziger Jahre Tribut zollten), versteht sich ja von selbst.

Die hier entwickelten Theorien beziehen sich ganz allgemein auf das Beispiel der älteren Oper. Für die Praxis moderner Theatermusik sind sie natürlich belanglos. Niemandem wird es einfallen, *Schönbergs* Monodram »Erwartung« nach den bisher skizzierten Gestaltungsprinzipien auszustatten und zu inszenieren. Doch gelten diese Grundsätze für das große Repertoire der Opernbühnen, das am Beispiel der Spitzentheater Berlin, Dresden oder München errechnet einen Durchschnitt von mindestens 60 bis 80 Werken ergibt. Etwa 40 Opern gehören in die historische Kategorie.

Wir haben nun in Berlin ausgezeichnete Bühnengestaltungen von *Verdis* Jugendwerken in der Städtischen Oper, eine auch dramaturgisch bemerkenswerte Wiedergabe der Hugenotten in der Staatsoper erlebt. Solche Vorstellungen, die den großen internationalen Opernspielplan von der Szene aus wirksam neu aufbauen, sind zweifellos der Prüfstein für die aktuelle Bedeutung der Opernbühnen. Wir alle stehen noch unter dem geradezu elementaren Eindruck des Gastspiels der Mailänder Scala unter Toscanini. Italienisches Musiktheater wird niemals überzeugender wirken als diese Stagione mit ihren altväterisch naiven und naturalistischen Dekorationen. Kein Bühnenmaler würde es in Deutschland wagen, den Verdischen Falstaff so auszustatten, wie ihn Toscanini hier gezeigt hat. Trotzdem war auch das optische Ergebnis dieser einzigartigen Aufführung nicht nur zureichend, sondern in gewisser Hinsicht gradezu ideal zu nennen, weil hier die theoretische Forderung von der Kongruenz der Szene mit dem Stil der Musik restlos erfüllt war. Bei den Aufführungen der Scala erschien alles wie aus einem Guß: Spiel, Kulissen, Orchester.

In Berlin, weniger in der Provinz, kann man glücklicherweise noch von einer Reinhaltung der Meisterwerke deutscher Klassik sprechen. Mit den romanischen Opern wird schon weniger sanft verfahren, während nach ein paar Exzessen eine gewisse Tradition bei Gestaltung von Werken wie der Zauberflöte oder Fidelio als selbstverständliche Forderung auftritt. In Wirklichkeit ist aber eine ihren Zeitgeist entstellende Aufführung des *Rossini*schen »Barbiers von Sevilla« nicht weniger beklagenswert als die Überstilisierung eines noch von Gustav Mahler so realistisch nachempfundenen Werkes wie Mozarts Figaro. Ist anderseits der Zeitstil des Werks allgemein getroffen und lenkt nicht erst die Bühne durch eine beabsichtigte Verschiebung der Raum-Zeit-Fixierung vom Wesentlichen des Bühnenvorgangs ab, dann bleibt es belanglos, ob etwa die historische Treue der Händelschen Barocke durch die stilistische Analogie der Sänger im Reifrock gesucht wird (Stilparallele, »Zeitstil«), ob-

wohl die Handlung im Altertum spielt. Wenn beispielsweise die jüngste ausgezeichnete »Maskenball«-Erneuerung der Berliner Städtischen Oper eine Weisung des Textbuches, die einen nordamerikanischen Schauplatz im 18. Jahrhundert fordert, frei ins Symbolhafte eines Bildes hinüberinterpretiert, so wird diese darstellerische Freiheit bereits aus der Entstehungsgeschichte des Maskenballs legitimiert, da Verdi aus Gründen der Staatszensur sein ursprünglich geplantes Szenarium aus der alten in die neue Welt transponieren mußte. Und wenn schließlich, um beim Beispiel Berliner Verdi-Aufführungen zu bleiben, die Staatsoper Traviata in modernen Gesellschaftszügen und Toiletten 1920 gibt (aktueller Stil statt Kostümtreue), so trifft auf die Traviata zusammen mit wenig anderen Werken der Literatur der Ausnahmefall, der Bilder der Bühne nicht in unmittelbar funktionale Abhängigkeit von der Musik stellt. Aber selbst im Fall der Traviata, deren private und gesellschaftlichen Konflikte in unsere Gegenwart nicht mehr hineinpassen, würde man das Kolorit ihrer Zeit eben deshalb als wohltätige Unterstützung des Gedanklichen empfinden können, während durch die aktuelle Verschiebung der Szene grade der Widerspruch von nun mehr geschichtlich und soziologisch verständlichen Problemen mit dem Empfinden der Gegenwart unvorteilhaft unterstrichen wird.

Bei der künstlerischen Bewertung neuer Bühnengestaltungen alter Opern wird also nicht die mathematische Permutationsformel, nach der eine noch nicht dagewesene Ausstattung errechnet wird, zu entscheiden haben, sondern der spielerische Impuls, der durchgängigen Beziehung zwischen Bühne und Orchester, zwischen Bild und Geste, Wort und Ton klar stellt. Ist diese Kardinalforderung heute fast immer die beachtete Voraussetzung aller Neustudierungen, so muß nunmehr die Forderung einer spezifisch musikalischen Regie hinzutreten, das Gebot einer aus der Musik heraus empfundenen Misenszene. Sprechen wir ein offenes Geheimnis ruhig aus: wir haben zwar einige gute Regisseure, die für die Oper tätig sind; aber Regisseure, die sich mit der Musikbühne beschäftigen und zugleich auch wirklich musikalisch sind, an denen fehlt es uns; wir können diejenigen, die der Bedingung Genüge leisten, leicht an den Fingern einer Hand abzählen.

Die Musik allein, die Partitur und ihre Anweisungen müssen vom Opernregisseur als Bewegung und Geste, als Rhythmus und Tanz umgedeutet werden, wie auch der Opernmaler die Musik des Werks als Licht und Farbe empfinden soll. Einer Oper ist keineswegs damit gedient, daß eine an sich sinnvolle Regie ihrer Handlung, deren Wert am Schauspielerischen absolut meßbar wäre, ohne innere motivische Beziehung neben der Musik herläuft. Trotzdem wäre eine solche Haltung der Regie turmhoch erhaben über der Selbstherrlichkeit eines Theatralikers, der Musik, Stil und Geist eines großen Kunstwerks bedenkenlos der Szene opfert. Die Zerschlagung von »Hoffmanns Erzählungen« zugunsten des Reinhardtschen Szenenprunks ist hier

als abschreckendes Beispiel der Opernregie, wie sie niemals aussehen darf, zu zitieren. Sie verwandelt die Opernform in eine Revue mit musikdramatischen Einlagen. Allerdings unter Wahrung der Kostümtreue! In dieser Hinsicht dürfte man Reinhardt keinen Vorwurf machen, der ja echt venezianische Gondeln, kostbare altitalienische Spiegel gezeigt hat und das vielbestaunte Wunder seines drehenden Palastes am liebsten mit importiertem Wasser aus dem Canale grande bespült hätte.

Für die Wiederbelebung des alten Opernwerks rechnen wir mit dem schauspielerisch und gleichzeitig musikalisch begabten Regisseur, der sich mit der Arbeit nicht selbst in Szene zu setzen wünscht; dem es ehrlich um den alten Meister zu tun ist. Dies wird nämlich heute oft übersehen oder ganz vergessen: daß die Meister der alten Oper durchwegs enorme Bühnenpraktiker waren, die von der lebendigen Bühne, meistens als Kapellmeister, herkamen, und die vom Theater wesentlich mehr verstanden als unsere Herren Opernregisseure zusammengenommen. Es ist überflüssig, die alten Meister zu korrigieren. Es genügt durchaus, wenn der Regisseur es intuitiv versteht, den Schöpferwillen aufzuspüren und nachschöpferisch auf dem Theater zu realisieren. Der Spielraum für den Regisseur bleibt auch in diesen Grenzen groß genug. Denn die Interpretierbarkeit der Texte, der Musik, der Partitur, ist dehnbar. Auch ein künstlerischer Dirigent, der mit sauberstem Willen zur Stilreinheit an eine Konzertaufführung der Matthäuspassion oder irgendeines anderen Werkes der Barocke herantritt, steht jenseits des Opernproblems vor ähnlichen Überlegungen wie der Regisseur im Theater. Auch da gibt es nur knappe Anhaltspunkte des Komponisten, die aber dem künstlerischen Erneurer genügen, jedes Werk in seinen Konturen treffend nachzuzeichnen.

Die Oper wird also Reservat des musikalischen Regisseurs bleiben müssen. Die szenische Erneuerung der alten Form ist nur denkbar in der ureigenen Sphäre der Oper als spezifisch musikalisches Theaterspiel. In der Vertiefung seiner musikgeborenen mimischen Möglichkeiten.

Kein Zweifel: die großen Kunstwerke sind alle bis zu einem gewissen Grad vieldeutig. Selbstverständlich wird also der individuelle Regisseur ebenso wie der individuelle Musikkonsument verschiedene Züge innerhalb des Werks wahrnehmen und lieben. Wie ja auch verschiedenen Zeiten bald diese, bald eine andere Komponente des Werks als wesentlich erscheinen kann, die dann eine Aufführung besonders unterstreicht und beleuchtet. Wenn noch vor drei Jahren in der Krolloper der revolutionäre Trotz des Figaro scharf herausgearbeitet wurde, wenn im Kriegsjahr 1870 die König-Heinrich-Szene im Lohengrin mit besonders patriotischer Teilnahme gedeutet wurde, wenn jetzt bei einer Aufführung der Meistersinger in Prag Hans Sachsens Schlußansprache »Verachtet mir die Meister nicht« von den politisch gedrückten Deutschen der Tschechoslowakei als befreiende Proklamation bejubelt wird,

so sind damit einige mehr äußerlich verstandene Beispiele solcher Interpretationsmomente gegeben.

Klar, daß im Zusammenhang der Opernregie auch die Effekte des Tonfilms eine mißverstandene Rolle zu spielen beginnen. Natürlich ist die eine oder andre technische Anregung, die vom Film kommt, auf der Opernbühne gut brauchbar. Versuche, die Wagners Tiefe des Rheins mit der Kraft optischer Illusionen lebendig gestalten, sind natürlich willkommen, und auch bei den meisten modernen Opern könnte man sich ohne weiteres eine tragende Rolle filmischer Technik denken. Aber alle übrigen Bestrebungen, auf der alten Opernbühne ein Konkurrenzunternehmen zum Tonfilmtheater zu veranstalten, gehören in den Bereich des unmusikalischen Dilletantismus. Eine Inszenierung alter Werke, die sich zu geben bemüht, was im Film, in der Revue, im Varieté beheimatet ist, steht auf dem gleich niedrigen Niveau wie der Operntonfilm, der das Wunderwerk nationaler Kunst, die Smetanas »Verkaufte Braut« geschäftstüchtig ruiniert, ein musikalisches Juwel von der Eigenart der Fugenouvertüre zur belanglosen Untermalung eines Bildes erniedrigt.

Niemals kann es Aufgabe der Oper werden, das Illusionsbedürfnis des Primitiven zu befriedigen. Dies ist Funktion des Films. Und der moderne »Nervenmensch«, der eine hundertprozentige Umstellung der Opernbühne in der angedeuteten Richtung erwartet, tut besser daran, seine Bedürfnisse im Tonfilm abzureagieren. Umgekehrt wird der wahre Opernenthusiast immer gegen die szenische Verhunzung seiner geliebten Werke protestieren. Es sei daran erinnert, daß Gustav Mahler als junger Kapellmeister aus Begeisterung für die klassischen Meister »Fidelio« und »Don Giovanni« aus dem Spielplan kleinerer Bühnen hinausintrigiert hat, um zu verhindern, daß diese Opern eine unwürdige Wiedergabe erfahren. Die Oper als Kreuzung zwischen Film, Revue und Theater — der wirkliche Musiker wird dies nicht erleben wollen.

Ein Wort noch gegen die notorische Einseitigkeit der Theaterleute, gegen ihren ewig gleichen Leisten, über den sie alle Opern schlagen möchten. Es gibt einen Konstruktivismus der Bühne, der einer neuen Maschinenoper behagt, der aber Mozart oder Rossini nicht wohl bekommt. Die exzentrische Harlekinade, Steckenpferd zeitgemäßer Ballettmeister, ist im Tanz der Oper des 18. und 19. Jahrhunderts fehl am Ort. Die plakatmäßige Andeutung aus Brecht-Weills »Mahagonny« paßt nicht für die Ausstattungsoper, die aktuelle Tanzkomik der Zeitbühne nicht für die historisch bedingte Offenbachoperette.

Wer Anteil an modernem Geist nimmt, wird sich hüten, sein Urteil kritiklos den Errungenschaften des letzten Schreis zu überlassen. Was sich heute auf der Opernbühne zuträgt, ist symptomatisch nicht nur für die Krise der musikalischen Kunst. Hier drückt sich die Rückentwicklung des Geistes zur Maschine in der Symbolik des Theaters aus, und wir werden möglicherweise in absehbarer Zeit vor der Alternative stehen, die Oper als Kunstbastard oder

gar nicht zu erleben. Dann wird der künstlerische Hörer verzichten, und auch der nachschaffende Künstler der Bühne wird sich niemals dazu hergeben, einen so fragwürdigen Kompromiß mit den Forderungen der Zeit zu schließen. So theoretisch das Bühnenproblem auch hier gefaßt sein mag — die Frage nach seiner praktischen Lösung hängt doch bedingungslos mit der Erfassung seines geistigen Gehalts zusammen. Und so groß wiederum die Neigung sein mag, die Erörterung aller Fragen ausschließlich auf die bühnenpraktische Seite hin zu verlegen — die Beurteilung ihrer Werte hängt allein ab von geistiger Erkenntnis. Von der Begründung alles Bühnengeschehens aus dem Wesen des Kunstwerks heraus.

DAS MUSIKALISCHE DRAMA IM ORIENT

VON

ERWIN FELBER-WIEN

Richard Wagner hat die Forderung erhoben, daß im musikalischen Drama alle Künste »unter der Kuppel des Dramas« vereinigt sein sollen. Die Handlung, die Musik, der Tanz, die Masken- und Kostümkunst, die Plastik der Szene werden der Dramatik dienstbar gemacht, von ihr gleichsam kuppelmäßig überwölbt. Der Meister von Bayreuth verwendet fast nur altarische Mythenstoffe, die letzten Endes im Sonnen- und Mondkulte wurzeln. Sie berühren sich mit den Mythen und Legenden des alten Indien, die schon in der grauen Vorzeit bühnenmäßig dargestellt wurden.

Wir dürfen vermuten, daß schon die Hymnen des alten indischen Rigveda vor mehr als drei Jahrtausenden in Dialogform, also mit Rollenverteilung, mit Musik, Gesang und Tanz dargestellt wurden. Schon frühzeitig wird neben Tänzen und Musik auch der Cailusha, der Schauspieler, erwähnt, der wiederholt mit dem Tänzer identisch ist. Die Götter selbst erfinden derbe, volkstümliche Tänze, die schon Keimzellen von Dramen sind. So verkündet der Rigveda: »Du hast ja begehrenswerte Kraft, o Indra, der du als ein Unsterblicher Heldentaten tanzest.« Das heißt wohl: Indra agiert die Heldentaten, er stellt sie im Tanze dramatisch dar. Wie bei allen Völkern liegt eben auch bei den alten Indern in den Tänzen der Götter, der Morgenröte, der Sonne, die am Himmel emporzieht, der Dämonen, die Fruchtbarkeit in der Natur und in der Vegetation wirken, der Ursprung des kultlichen Dramas, das mit Musik, mit Tanz und mit Anfängen der Maskenkunst verbunden ist.

Die Bedeutung der Musik kann nun für diese frühen kultlichen Spiele im Orient gar nicht hoch genug veranschlagt werden. Das kultliche Drama soll Zauber wirken und die Musik tut es erst recht. Wenn der indische Gott Krishna auf seiner Vina, einer Art Laute, spielt und dazu singt, so legen die

Königstiger in Frieden und Freundschaft ihre mächtigen Pranken mitten unter den weidenden Schafen und Kühen nieder, und die schrecklichen Kobraschlangen schützen mit ihren breiten Köpfen die lauschenden Singvögel gegen die Sonnenglut. Frühzeitig ranken sich um die Kindheit, um die Jugend und um die erste Liebe dieses indischen Über-Orpheus dreiteilige Volksschauspiele, Mysterien, die sogenannten Yâtrâs, die gleichfalls mit Musik und Tanz eng verwoben sind.

Das indische, wie ja überhaupt das gesamte orientalische Theater stellt eine Mischung von Schauspiel und Musik dar. Es gibt kaum ein Drama, in dem in gleichförmiger Weise, wie in unserem Schauspiel, nur gesprochen wird, und anderseits gibt es nirgends außerhalb Europas völlig durchkomponierte, in allen musikalischen Einzelheiten genau festgelegte musikalische Dramen, keine Oper in der Art der »Carmen« oder des »Lohengrin«. Gesang wechselt stets mit Sprache, wie in den altgriechischen Spielen, wie in den christlichen Mysterien, wie in den altitalienischen Schäferspielen.

Die indische Halbgöttin Urvasi darf ihrem aus dem Menschenreich stammenden Gatten Pururavas nur solange angehören, als sie ihn nicht unbekleidet, also gewissermaßen in seiner wahren Gestalt erkannt hat. Diese altindische Legende berührt sich zu tiefst mit der Sage von Lohengrin, der von dannen ziehen muß, da Elsa, das Erdenkind, ihn nach Nam' und Art gefragt hat. Im vierten Akt eines indischen Urvasi-Dramas irrt der König Pururavas, nachdem er die geliebte Urvasi verloren hat, halb wahnsinnig vor Schmerz durch die Wälder; Gesänge erschallen, lyrische Dichtungen sind eingestreut. Wie dieses orientalische Drama ist auch die Geschichte von Orpheus und Eurydike in der veränderten Fassung der indischen Legende mit Epik und Lyrik erfüllt: Ein Zauberer mit weißem Bart und großem Stab führt den Gatten, der seine geliebte Frau verloren hat, ins Paradies, wo er sie wiederfindet. Vereint kehren die Gatten ins irdische Leben zurück. Auch hier ist das Drama mit Liedern und instrumentalen Zauberweisen durchsetzt.

So eine Theateraufführung dauert im Orient viel, viel länger als bei uns; in Indien zieht sie sich den ganzen Tag vom Morgen bis zum Abend hin. Um die Mittagszeit, wenn die Hitze am größten ist und den Schauspielern eine Erholungspause nottut, erscheinen die lustigen Personen — wie der Narr oder die Krumme — grotesk gekleidet und bunt bemalt, und reißen in Wort und Gebärde ihre Scherze. Die Verwandtschaft dieser typischen Gestalten mit dem englischen Clown, dem italienischen Harlekin oder dem Hanswurst der deutschen Fastnachtspiele liegt wohl auf der Hand. Ist das heitere Intermezzo zu Ende, so zieht wieder ein ernstes Stück, gleichsam eine Opera seria, über die Szene. Ähnlich werden auf der klassisch japanischen Nobühne die ernsten Szenen durch das Kyogen, durch heitere Einlagen mit stereotypen komischen Figuren unterbrochen. Hier treiben der reiche Herr und sein Diener oder hohe Standespersonen ihre Späße.

Das japanische Nodrama hat das Erbe des alten chinesischen Theaters der Mongolenzeit angetreten und hält seit etwa dem 14. Jahrhundert streng an der Tradition fest. Seine durchaus in sich geschlossene Form bringt eine Mischung von alter Oper und Oratorium, die Szene ist im Grunde nicht dramatisch, sondern episch-lyrisch. Die Stoffe der Dramen sind der Götter- und Heldensage und der Dämonenverehrung entnommen, die Stücke wurden von Geistlichen, von Bonzen gedichtet, gleichwie die alten indischen Yâtrâs von Brahmanen und die alten abendländischen Mysterienspiele von christlichen Geistlichen und Äbten verfaßt waren. Die Sprache des No ist zur feierlichen Deklamation, zum Solo- und Chorgesang gesteigert, Pantomimen und Instrumentalsätze sind eingestreut. Auf dieser Festspielbühne lebt noch eine heute fast unverständlich gewordene heilige verschnörkelte Sprache, jeder einzelne Schritt der Schauspieler ist genau geregelt: im symbolischen Gleiten und Schreiten, im Heben des Fußes von der Spitze her, im Aufstellen des Fußes mit dem Hacken am Boden, in diesem Gehen und Drehen sind alle Grenzen zwischen Schreiten und primitivem Tanz förmlich aufgehoben. Großartig ist der Adel, die Hoheit der Bewegungen, die Pracht der buntfarbigen alten Kostüme. Die seltsamen lackierten hölzernen Gesichtsmasken und die genau festgelegten feierlichen Gebärden erinnern ebenso an die alte griechische Szene wie die dürftige Bühne, die vom Schauspieler über eine Art Schwebebrücke, den Blumensteg betreten wird.

Die Aufführung dauert auch hier viele, viele Stunden, der Orientale hat keine Eile. Vielfach werden nicht ganze Stücke, die das Publikum in gar zu starke Erregung bringen könnten, gespielt, sondern nur eine Auswahl von Szenen verschiedener Dramen. Der äußere Hergang ist ja dem Zuhörer genau bekannt, ihn interessiert die schauspielerische Leistung, die Möglichkeit mimischer Entfaltung im Rahmen der strengen Tradition. Der Schauspieler Japans, der jedes einzelne Rollenfach beherrschen muß, zieht scharfe Grenzen zwischen der Wirklichkeit des Alltags, die für den Künstler nicht maßgebend ist, und der Wirklichkeit seiner streng stilisierten Kunst. Er spielt nicht einen dem Leben abgelauschten Despoten oder Priester, sondern er stellt ihn so dar, wie es auf der Bühne seit altersher üblich ist. Sein Vorbild ist nicht der Realismus des Lebens, sondern die Tradition der Bühne und ihrer Typen. Er brüllt nicht und gerät nicht in Wut und Verzweiflung, sondern er stellt das Brüllen oder die Leidenschaft der Wut und der Verzweiflung mit den Mitteln des Bühnenstils dar. Zumal der Frauendarsteller der klassischen Bühne, die weibliche Mitglieder nicht duldet, hat einen ganz neuartigen Typus der japanischen Frau geschaffen, der in Sprache und Mimik, in Psyche und Bewegung von der Wirklichkeit abweicht und in eine ganz neue Welt weibliche Anmut und Schönheit versetzt. Wie der Frauendarsteller läßt auch sonst der Schauspieler die Stimme nicht natürlich frei ausschwingen, er behandelt vielmehr die Stimme als Kunst, er setzt sie künstlich an, er gluckst,

er singt tief rückwärts im Kehlkopf, zieht merkwürdige, durch ganze Oktaven gehende Glissandi aus dem Gesang, stößt Rufe und gellende Vibrati aus. Er verstellt förmlich gewaltsam seine natürliche Stimme, denn er meint, daß nur Kinder und Kutscher die Stimme »nach europäischer Manier aus dem Bauche kommen lassen«.

Der Orientale vermeidet auch sonst einen zu weitgehenden Naturalismus in der Kunst. Als der große japanische Schauspieler Tojuro einmal in der Rolle eines Bettlers zerrissene beschmutzte Kleider anlegen sollte, weigerte er sich entschieden und erklärte, das Publikum wolle sich im Theater erbauen. »Man soll es nicht durch übertriebenen Realismus abschrecken.« Der Stil gilt im fernen Orient alles. So befleißigt sich etwa Melawange, der berühmteste chinesische Schauspieler und Bühnensänger der Gegenwart, dessen Stimme im ganzen Reich der Mitte auf Schallplatten verbreitet ist, einer für unser Gefühl ganz unnatürlichen Art des Vortrags, die bald halsig klingt, bald gewaltsam in den Kopf getrieben ist. Er singt und spielt die großen historischen Persönlichkeiten der Vergangenheit, deren Größe gewissermaßen eine derart verkrampfte, gekünstelte stimmliche Darstellung verlangt. Handelt es sich hingegen um die gesangliche Darstellung von gewöhnlichen Sterblichen oder von Volkstypen, so erscheint das Singen mit der natürlichen Stimme und in der normalen Stimmlage angemessen.

Wie das Theater der Schauspieler ist auch das Puppentheater, in dem gleichfalls Sprache, Gesang und Tanz und instrumentale Zwischenspiele miteinander wechseln, dem Realismus abgewandt. Sein Ursprung weist auf den Kult hin. In Japan wurden die Puppen vor den heiligen Schreinen schon frühzeitig von den Priesterinnen zum Wahrsagen benutzt. Um das Jahr 1700 war das japanische Puppentheater derart populär, daß es mit dem Theater der Schauspieler in Wettbewerb treten konnte. Zumal blutrünstige Stücke wurden vom Publikum begehrt, ja es stand völlig im Banne der vom Kopfe aus bewegten Puppen, deren Bewegungen von Sängern und lautenartigen Instrumenten begleitet wurden. Als einmal der Puppenlenker den Helden — gegen alle Erwartung — sterben ließ, nahmen die Zuhörer eine derart drohende Haltung ein, daß dem Puppenlenker nichts anderes übrig blieb, als den Helden rasch wieder aufleben zu lassen, was jubelnden Beifall auslöste. Natürlich fehlt es auch im Puppentheater nicht an allerlei Späßen und Prügelszenen, an Schabernack, an Hanswurstiaden, an heiteren Einlagen. Die komische Figur, meist ein Kahlkopf, ist ein wesentlicher Bestandteil der Puppen- und Schattenspiele im ganzen Orient. Das fahrende Volk, die Jongleure und Schlangenbeschwörer, die Messerschlucker und Feuerfresser brachten eben schon frühzeitig gelegentlich von Volksfesten die Puppen- und Schattenspiele von Ort zu Ort. Die Urheimat der Puppen dürfte Indien sein. Um die Wende des ersten nachchristlichen Jahrtausends wird uns von einer indischen Theaterpuppe erzählt, in deren Munde sich ein Star verborgen hielt, der ganz geläufig

Indisch in Prosa und in Versen sprach. Man hielt diese Puppe für ein lebendiges Wesen. Von Indien gelangten die Puppen nach dem Osten, nach Java und über China nach Japan, anderseits nach dem Westen über Persien und Arabien schließlich nach Europa. Die Vermutung ist keineswegs von der Hand zu weisen, daß die indischen Zigeuner, die in allen Künsten eines fahrenden Volkes erfahren sind, frühzeitig zur Verbreitung der Marionetten und Puppen beigetragen haben.

Auch für die Ausbildung des Tanzes und der Pantomime dürfte Indien ein wichtiges Ursprungsland sein. Die sagenhaften Tänzerinnen an den Fürstenhöfen der Maharadschas spielen nicht Ballett in unserem Sinn. Zunächst tanzen sie sich, meist von einer Art Geige und Trommeln begleitet, allmählich in den Geist des Stückes ein, sie bewegen nur die Finger, die Hände, die Hüften und finden sich erst allmählich in die Hauptszene hinein. Dann tanzen sie ihren berühmten erotischen Pfauentanz oder andere Tierimitationen, sie mimen Schlangenbeschwörung, sie geben Bauchtänze zum Besten, sie tanzen Geschichten und Novellen von Göttern und Sterblichen, von Zauber und Eros, einfach, naiv, ohne sonderlichen Ausdruck. Sie tanzen Linien, Ranken, Ornamente, Arabesken, förmlich Muster ohne Ende, aber kein dramatisches Erleben.

Im alten Japan führten junge Tempeltänzerinnen schon frühzeitig in langen roten Hosen und weißem Obergewande, eine Krone auf dem Haupt und einen Tanzrassel mit vergoldeten Schellen in der Hand, symbolische Tänze auf und wurden dazu von Priestern mit Trommeln und Flöten begleitet. Im momodernen japanischen Ballett macht sich — wie in der Szene so auch in der Musik — oft genug europäischer Einfluß geltend.

Gleich den Puppenspielen dürften auch die Schattenspiele in Indien ihre Urheimat haben. Während sie in der Türkei allmählich aussterben, stehen sie auf der Insel Java noch immer in höchster Blüte. Die aus Büffelhaut geschnittenen bemalten Figuren werden da mit einem Hornstäbchen an die Leinwand herangeschoben, wohl an die 200 Figuren gehören zu einem vollständigen javanischen Wayangspiel, ferner ein etwa zwei Dutzend Musiker zählendes Gamelanorchester und schließlich die Hauptperson, der Dalan. Er singt und erzählt, er fabuliert über die alten indischen Mythen, er ergänzt und verändert die dem Hörer vertrauten Stoffe, er hat für den fernen Osten die gleiche Bedeutung wie vormals der Märchenerzähler für die Türkei, Ägypten und Arabien. Er ist oft in einer Person Schauspieler und Sänger, Dichter und Komponist, Improvisator und Raisonneur, in ihm ist Wagners Wunschtraum von der Universalität des Theaters in Erfüllung gegangen.

Freilich in ganz anderem Sinn, von ganz anderen Voraussetzungen aus: Bei dem Meister von Bayreuth sind alle Künste im Drama wieder vereinigt, in dem vom Dalan geleiteten Puppentheater sind sie noch nicht getrennt. Die Vereinigung aller Künste unter der Kuppel des Dramas, diese ideale Forde-

rung hat der Orient im Sinne Richard Wagners wohl nicht erfüllt. Aber mit natürlicher Selbstverständlichkeit greifen hier alle Künste der Szene im bunten Wechsel des Stils immer wieder ineinander. Religiös-Sakrales und Menschliches, allzu Menschliches, Ernstes und Heiteres, Volksschauspiel, Oper und Oratorium, Epos, Lyrik und Drama sind hier noch in naiver Weise zur »Einheit in der Mannigfaltigkeit« verbunden.

ITALIENISCHE DENKMÄLER DER TONKUNST

Nach den sieben, privater Initiative zu verdankenden Bänden von Luigi Torchi ist es leider lange still gewesen um die Wiedererweckung der sagenhaft reichen Schätze alter Musik im Lande Palestrinas und Monteverdis, deren Gesamtausgaben (gerade diese beiden Namen beweisen es) sonst vielfach von transalpinen Gelehrten unternommen werden mußten. Jetzt, unter dem heroischen Leistungswillen des Duce, kommen nicht nur die versenkten Schiffe des Nero wieder an die Oberfläche, sondern auch die versunkenen Klänge der alten Tonmeister sollen eine ihrer würdige Auferstehung erleben. Der Verlag Ricordi legt unter Beratung durch Gaetano *Cesari* einen mächtigen Folianten mit staatlicher Unterstützung vor: *Istituzioni e Monumenti dell' Arte musicale Italiana, Volume I: Andrea e Giovanni Gabrieli e la Musica strumentale in San Marco.* Es sollen also nicht nur Partituren geboten, sondern auch (wie es die »Deutschen Denkmäler« und ihre zweite Reihe, die »Bairischen«, mehrfach in ihren großen Einleitungen getan haben) die lokalgeschichtlichen Umwelten dargestellt werden, aus denen diese Kunstwerke vormals erwachsen sind. Dem entspricht auch die Gliederung des »Tomo I« innerhalb des »Volume I«: Es wird unter Beigabe köstlichen Bildermaterials in einer *Prefazione* von fast 100 Seiten eine Geschichte der Kapelle von S. Marco von 1403 bis zum Ende des 16. Jahrhunderts gegeben, und dann unter sorgfältiger Durcharbeitung der Bibliographie Andrea Gabrielis auf 240 Partiturseiten eine Sammlung seiner Motetten »per cantor e sonor« bis 1590 vorgelegt. Bearbeiter des Bandes ist *Giacomo Benvenuti* (1885 bei Brescia geboren), ein Schüler von Enrico Bossi, dem man bereits Neuausgaben von Galuppi, Cavazzoni und Frescobaldi verdankt.

Soweit Stichproben eine Nachprüfung gestatteten, hat Benvenuti sehr sorgfältig gearbeitet. Seine historische Einleitung arbeitet das alte Material von Caffi auf Grund neuerer Forschungen nochmals durch und vermag manches zu berichtigen. Schade, daß er, obwohl die Arbeit erst 1931 abgeschlossen wurde, meinen »Paul Hofhaimer« von 1929 nicht mehr benutzt hat — er hätte da den von ihm ausführlich dargestellten Dionisio Memmo in einem hochinteressanten Brief von dessen Bruder Fantino als Schüler Hofhaimers kennen gelernt. Sonst aber beherrscht Benvenuti die Fachliteratur ausgezeichnet — es ist lehrreich, von dieser neuesten Darstellung her den Fortschritt seit dem (auch schon höchst verdienstlichen) Gabrieli-Buch C. v. Winterfelds zu ermessen. Mit diesem alten Werk von 1839 hatten recht eigentlich auch die Neudrucke der Meister von S. Marco eingesetzt, und man vergleicht unwillkürlich jene frühen Partituren mit den nun neuesten. Mit Winterfelds und Wasielewskis Neudrucken berührt sich Benvenuti ebensowenig wie mit Besseler; mit Torchi trifft er sich in drei Fällen, gibt aber hier verbesserte Lesarten. Seine Auswahl wird etwas wunderlich bunt durch die Betonung des eigentlich recht nebensächlichen Gesichtspunktes, nur all das zusammenzupacken, was ausdrücklich als instrumental gestützt verbürgt ist. So treten neben Orchestersonaten und Orgelricercare Bläserbearbeitungen der Janequinschen Battaglia durch Andrea Gabrieli und Annibale Padovano sowie bestimmte Motetten und Madri-

gale, kurz Beispiele *aller* damals in Venedig üblichen Gattungen von Festmusik — viel Klangherrlichkeit in jenem eigentümlich venezianischen Gemisch von pomphafter Feierlichkeit und eindringlicher Sinnenglut, gepaart mit Zügen idyllischer Innigkeit. Auch derjenige, den in erster Linie die deutschen Gabrielischüler Haßler und Schütz fesseln, wird aus dem Bande reichsten Gewinn ziehen. Die alten Schlüssel sind beibehalten, aber eine kleine Klavierpartitur unten an der Seite hilft dem Überblick »menschenfreundlich« nach. *Vivant sequentes!* Wie mag nun die Parallelunternehmung der *Monumenta Polyphoniae* Italicae von Casimiri und Dagnino aussehen? Italien erwacht; das spüren wir auch zum Wohl der Musik und Musikforschung.

H. J. Moser

* URAUFFÜHRUNGEN *

GEORG KOSA: DIE DREI WUNDER DES WAISENKNABEN JOSEF (Budapest, Opernhaus)

Eigentlich ist dieses »Märchenspiel« eine Legende mit tiefer Bedeutung, den ewigen Kampf zwischen Gut und Böse und den Sieg des ersteren darstellend. Der Inhalt: Josef, der Fischerknabe, hat sich mit seinem Goldfischfang eine Märchenprinzessin errungen, die ihn zum reichen Mann macht und an die Stelle seiner Hütte ein Schloß hinzaubert. Doch sein Nachbar begehrt Jozsis schöne Märchenfrau und fordert vom Fischerjungen drei unlösliche Aufgaben. Die Wunder werden aber mit Hilfe der Märchenfrau vollführt, das dritte sogar vom lieben Gott selbst, der auf Wunsch des jungen Schloßherrn zu ihm zu Tisch kommt. Die Darstellung zerfällt nach Strawinskijs Beispiel in zwei Teile: die Handlung wird choreographisch, pantomimisch dargestellt, während drei Holzfäller im Schloßhof mit melodischem Sprechgesang die erläuternden Worte des »Sprechers« singen. Die Musik schöpft aus der reinsten bodenständigen Quelle: aus der ungarischen Folklore. Sie ist im Vergleich mit den frühesten Werken des Komponisten auffallend abgeklärt. Dem Textbuch angepaßt wechseln tänzerische Teile mit ruhigen, choralmäßigen Gesängen der »Sprecher«. Die Partitur behält immer ihren legendenhaften, mystischen Charakter, sie illustriert das Geschehen ausgezeichnet, man könnte sagen, eine jede Geste ist vertont, oder umgekehrt ein jeder Ton sei »ausgetanzt«. Zum Schluß keine Apotheose mit Orgel und Fanfaren, sondern ein märchenhaftes Verklingen. Die Darsteller, die Chöre und der Märchenvogel leisteten Vollkommenes. Ebenso der Leiter des choreographischen Teiles, *Cieplinsky*, und der stilvolle Dirigent *A. Fleischer*. Besonderes Lob gebührt dem szenischen Apparat, der wahrhaft märchenhaften, gut stilisierten Bühne, deren Bilder von *Z. Fülöp* stammen.

E. J. Kerntler

JURGIO KARNEVICIAUS: GRAZINA (Kowno, Opernhaus)

Litauen hat seine *erste Nationaloper*. Hin und her hatte man überlegt: wer schreibt sie? Karneviciaus ist der Komponist: sein Librettist, *Inciura*, nimmt sich die Geschichte der Grazina, jener schönen Gattin des verärgerten, mutlosen, neidvollen Liutauras. Er läßt Vytautas im Stich, als der Kampf gegen die Kreuzritter anhebt, und Grazina selbst greift zum Schwert, springt in die Rüstung und wird eine Jeanne d'Arc Litauens. Auch ihr Ende ist brenzlich: sie stirbt auf dem Scheiterhaufen, einer heidnischen Sitte zufolge. — Karneviciaus meint es musikalisch zu gut. Er will die Nationaloper so national wie möglich färben und im ersten, allzu ausgiebigen Akte reiht er Tänze an Tänze, Folklore an Folklore, der Librettist der dünnen Handlung läßt einen Volkssänger nach dem anderen auftreten. Der letzte Akt ist überreich an Volksgebrauch. Nicht das Dramatische steht im Vordergrund, sondern die Sitte. Weil man zuviel Volkstümliches in ein Werk zusammenpreßte, wurde es wenig volkstümlich. Strecken dieses Werkes, so der zweite Akt, sind zu uninteressant, als daß sie fesseln könnten. Einzelnes ist gelungen und wird für litauische Musik aufschlußreich.

Es ist klar, daß man von diesem ersten Werk nicht alles verlangen kann, dazu hat man doch noch zu wenig Bühnen(opern)erfahrung. Zweifellos ist Karneviciaus ein für die Nationalmusik wertvoller Musiker, und *Bukscha*, der Dirigent, legte die Komposition musikalisch mit Sorgfalt aus. Die Premiere fand eine herzliche Aufnahme. *Gerhard Krause*

GEORG KAISER: DER SILBERSEE mit Musik von KURT WEILL (Magdeburg, Stadttheater)

Die Handlung, die sich von Aphorismus zu Aphorismus, von Song zu Song recht ledern fortschleppt, gibt Kaiser Gelegenheit zu mancher scharfen Randbemerkung. Kaiser zeigt das Leben der Zeit, er zeigt die klaffende Wunde. Aber er gibt keine Lösungen. Er läßt alles offen: Wintermärchen — »Wer weiter muß, den trägt der Silbersee« . . . Preisfrage: Was ist der Silbersee? Wohin trägt er? Auch die recht zahm gewordene Musik von *Kurt Weill* gibt darüber keine Auskunft. Ein paar agressive Songs, die jedoch blaß sind gegen die Songs etwa der »Dreigroschenoper«. Dazu einige mit viel Raffinement instrumentierte Verbindungsstücke zwischen den halb gesprochenen, halb gesungenen Szenen. Ein Schauspiel mit zuviel Bühnenmusik? Oder eine Oper mit zu viel Sprechdialog? — Die Aufführung, vom Intendanten *Götze* inszeniert, mit Bühnenbildern von Ernst *Rufer*, unter der musikalischen Leitung von *Georg Winkler* wurde in keinem Betracht zu der Sensation, die mancher davon erwartet haben mochte. Singende Schauspieler, endlose Verwandlungen. Einige schauspielerische Leistungen im Zusammenwirken mit dem großen szenischen Aufwand sicherten der Premiere einen fast unbestrittenen, freilich aber keineswegs durchschlagenden Erfolg.

L. E. Reindl

OTTO WARTISCH: KAUKASISCHE KOMÖDIE (Nürnberg, Stadttheater)

Zu diesem lustigen Einakter schrieb der Komponist *Otto Wartisch* selbst das Buch. Es behandelt eine Erbschaftsintrige, bei der die Gauner durch das Liebesschicksal des lyrischen Paares geprellt werden und das Glück sich auf die Seite russischer Emigranten neigt. Wartisch führt eine internationale musikalische Sprache. Er liebt die thematische Filigranarbeit des Kammerorchesters. Die Anlage dieser flott skizzierten Partitur hat etwas Spielerisches. Die Ansätze zum Stil einer neuen Buffooper sind überall erkennbar. Jede Szene wird als »Musikstück« behandelt, so daß man auch auf Grund der formalen Dreiteiligkeit einzelner Sätze von einer dramatischen Suite reden könnte. Die eigentliche Begabung des Komponisten liegt in der harmonischen Erfindung, deren charakteristischste Klangbildungen teilweise eine geschickte leitmotivische Durchführung aufweisen. Sehr durchsichtig wurde das konzertante Orchester mit seinen spaßigen solistischen Randglossen behandelt.

Dem Einakter ging eine hervorragende, zu einer pausenlosen Wiedergabe zusammengefaßte Erstaufführung des »Jahrmarkts« von Mussorgskij voraus. Kapellmeister Alfons Dressel und Spielleiter Rudolf Otto Hartmann hatten beide Werke stilistisch überzeugend herausgearbeitet. Besonderen Beifall fanden die farbenfreudigen phantasievollen Bilder Heinz Gretes. Das vortreffliche Ensemble ergab ein lückenloses Zusammenspiel von Bühne und Orchester. *Wilhelm Matthes*

RICCARDO ZANDONAI: LA FARSA AMOROSA (Rom, Königl. Oper)

Zandonai lief im letzten Jahrzehnt ernsthaft Gefahr, eine große Zukunft — hinter sich zu haben. Das erste Jahrfünft seiner Opernwirksamkeit brachte ihm die drei verheißungsvollen Achtungserfolge des »Heimchen am Herd« (1908), der Conchita (1911) und der Melenis (1912). Das folgende Jahrzehnt sah ihn auf der Höhe zweier wirklich großer Erfolge mit Fancesca da Rimini (1914) und Romeo e Giulietta (1922). Aber das letzte Jahrzehnt brachte drei Mißerfolge mit Cavalieri di Ekebu (1925), La via della finestra (1927), Giuliano (1928). Es unterliegt keinem Zweifel, daß, abgesehen von den dreißig Hervorrufen des selber dirigierenden Komponisten, Zandonai diesmal ein bühnenwirksames und erfolgsicheres Werk geschaffen hat. Die Handlung, dem deutschen Musikfreund wohlbekannt, entstammt derselben Novelle »Der Dreispitz« von Alarcôn, die auch Hugo Wolf als Vorwurf für seinen »Corregidor« gedient hat. Aber der Textdichter Arturo Rossato, der heute ebenso der Modelibrettist zu werden scheint wie vor 30 Jahren Illica,

hat Morgenluft gewittert, als er die Handlung aus Spanien nach Oberitalien verlegte. Auch der Corregidor ist ein italienischer Podesta geworden, bei dem übrigens der Ochs von Lerchenau Pate gestanden hat.
So wie in Deutschland der Ruf »Zurück zu Mozart« erhoben wird, so ruft man in Italien »Zurück zur opera buffa«. Man verlangt eine Fortpflanzung jener imponierenden Ahnenreihe, die von Pergolesis »Magd als Herrin« und Cimarosas »Heimlicher Ehe« über Rossinis »Barbier« und Donizettis »Liebestrank« und »Don Pasquale« zu Verdis »Falstaff« und Puccinis »Gianni Schicchi« führt. Als deren Fortsetzer hat sich Zandonai mit seiner »Farsa amorosa« gefühlt. Und so wie er damit allgemeine Wünsche hinsichtlich der Gattung erfüllt, so ordnet er sich auch hinsichtlich des Stils unter. Die Oper bringt so gut wie nur geschlossene Musikstücke. Von der Ouvertüre, einer echt italienischen Sinfonia, zu den derben Volkschören der szenischen Intermezzi und von den Arien zu den Duetten und Quartetten ist jede Durchbrechung früherer Stilformen verpönt. Darin überspringt sogar manchmal Zandonai Verdi und Puccini und geht direkt zurück bis zu Donizetti. Wen er aber nicht überspringt, das ist Wagner mit seinem Leitmotiv. Es dient zur Kennzeichnung von Personen wie Handlungen. Ja selbst ein vierfüßiges»« Leitmotiv gibt es. Der Podesta wird bei seinen ersten Liebesversuchen durch das wilde Y-aen zweier Esel unterbrochen und auch daran erinnert das Orchester wiederholt, namentlich in dem szenischen Intermezzo der Weinlese, wo die braven Grautiere persönlich auftreten.
Hat also Zandonai alles getan, um sich eine, wenn man so sagen darf, programmatische Unterlage der Publikumsstimmung zu schaffen, so hat er den Zweck um so vollständiger erreicht, als ihm tatsächlich viel eingefallen ist. Seine Musik ist von frischer, quellender Melodik, natürlich und bis auf ein Forcieren des derben Volkstons auch ungezwungen. Und das hat das Publikum in hohem Maß gefangen genommen. Der Erfolg war damit gesichert. *Maximilian Claar*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

BERLIN

OPER

Man durfte gespannt darauf sein, wie sich der einstmals so erfolgreiche *»Oberst Chabert«* von *W. H. von Waltershausen* nach einer Pause von zwei Jahrzehnten ausnehmen würde. Der Kriegsausbruch schnitt die weitere Verbreitung der so vielversprechenden Oper ab, und im Jahrzehnt nach dem Krieg vergaß man sie im Rausch der wie ein Sprühfeuer funkelnden »Neuen Musik«. Das Sprühfeuer ist erloschen, man ist wieder besinnlicher geworden, blickt bisweilen von der Generation der Jüngeren zurück auf die ältere Generation der Schaffenden, und diesem Wandel verdankt wohl der »Oberst Chabert« seine so späte Wiederaufnahme in der Berliner *Städtischen Oper*. Man hatte sich allerseits große Mühe gegeben mit dieser zweiten Etappe, die ja in der Regel für ein Opernwerk entscheidender ist als der Verlauf der ersten Aufführungsserie. Der Komponist hat sein Werk einer Überarbeitung unterzogen, die zumal den Schluß eingreifend umgestaltete. Die Aufführung selbst tat alles mögliche, um dem Werk zu seinem vollen Recht zu verhelfen. *Hans Reinmar* insbesondere beherrschte dauernd die Szene mit seiner gesanglich prachtvollen, schauspielerisch eindringlichen Wiedergabe der Hauptrolle, des in den Napoleonischen Kriegen verschollenen, totgeglaubten Oberst Chabert, der nach zehn Jahren als elender Flüchtling heimkehrt. Seine Auseinandersetzung mit der geliebten Gattin, die unterdessen eine Ehe mit einem anderen eingegangen ist, bildet den Inhalt der Oper. *Rosalind von Schirach* gab die zwischen den beiden Männern schwankende Frau, als Sängerin und Darstellerin vielfach fesselnd. Auch *Artur Cavara* und *Gerhard Hüsch* zeichneten sich in kleineren Rollen aus. Am Dirigentenpult stand *Paul Breisach*, mit bestem Erfolg bemüht um eine klare, eindringliche und klanglich gut abgewogene Wiedergabe der Partitur. An Regieführung und Bühnenbild stellt diese Oper kaum außerordentliche Ansprüche. *Rudolf Zindlers* Inszenierung und *Gustav Vargos* sze-

nische Ausstattung fanden sich mit den ihnen gestellten Aufgaben mit geschmackvoller Zurückhaltung ab. Nur einmal ging der Betätigungsdrang mit ihnen durch, als sie bei der Erzählung des Obersten illustrierende Filmbilder aus der Schlacht vorbeiflimmern ließen: eine für die Art dieser Oper unpassende bildliche Begleitung. Man darf einen beträchtlichen Publikumserfolg besonders der ersten Aufführung feststellen. Ob dieser Beifall einen Dauererfolg verspricht? Das scheint mir kaum wahrscheinlich. Der Musik Waltershausens fehlt bei mancherlei bedeutenden, ja meisterlichen Qualitäten der Reiz der persönlichen Prägung, der intensiven lyrischen Verdichtung. Eine fast immer geschmackvolle, dramatisch anmutende, überaus gewandt geschriebene Musik, die aber mehr illustrativ nebenher zu laufen scheint, als überzeugend das innerste Wesen der handelnden Personen auszudrücken. Daß sie, vor zwei Jahrzehnten entstanden, nicht die Zeit ihrer Entstehung verleugnet, würde nichts ausmachen, wenn ihr Wesen stark und mitreißend wäre. Daß sie sachlich, präzis ist, dramatischen Nerv hat, ist zu loben. Aber die bei den großen Meistern so bezaubernden lyrischen Ruhepunkte und Abschweifungen fehlen, und wenn etwas Derartiges erscheint, wie in dem rein gesanglich schönen Quintett, dann geschieht es auf Kosten des dramatischen Ablaufs. So nimmt man als musikhungriger Zuhörer diese Oper mit gemischten Gefühlen entgegen, unbefriedigt durch den Ton, die Haltung der Musik, stark gefesselt dagegen durch die dramatischen, oder präziser gesagt, theatralischen Vorzüge des bühnenwirksam aufgebauten Werks.

Die *Staatsoper* setzte ihren *Wagner-Zyklus* fort mit einer Darbietung des *Rienzi*. Für den heutigen Gebrauch ist eine zusammendrängende Bearbeitung des Rienzi unerläßlich, denn die gar zu ausschweifende Theatralik, die anhaltende Fortissimo-Pathetik, die mit handgreiflichen Banalitäten gar zu freigebige Musik macht die Urfassung bei einer Dauer wie »Götterdämmerung« kaum erträglich. Der Dramaturg der Staatsoper, *Julius Kapp*, in Arbeiten dieser Art bestens bewährt, hat die üppig wuchernde Partitur sachgemäß so eingerichtet, daß bei einer Aufführungsdauer von etwa drei Stunden die Handlung in allen wesentlichen Zügen gut zur Geltung kommt, daß des jungen Wagner vielfach erstaunlich glänzende und wirkungsvolle Musik weniger erdrückt wird von einer Masse konventionellen Füllsels. Natürlich wird man immer verschiedener Meinung sein können über die Art und den Umfang der Striche bei einem so radikalen Eingriff. Alles in allem hat jedoch Kapp hier, ähnlich wie bei seiner Hugenotten-Bearbeitung, eine sehr glückliche Hand gehabt, bis auf den etwas abrupten Schluß. Zum erstenmal betätigte sich Kapp auch als Spielleiter, und es gelang ihm, auch in dieser Eigenschaft sich durchzusetzen und eine Aufführung voll von theatralischem Glanz, dramatischen Akzenten und Schlaglichtern wirkungsvoll hinzusetzen. *Leo Blech* am Dirigentenpulte waltete mit Meisterschaft seines Amtes: man kann die Rienzi-Musik kaum temperamentvoller herausbringen. Rienzi war *Max Lorenz*, ein Tenorist mit prachtvollen stimmlichen Mitteln und der nötigen Ausdauer. Für die behinderte *Violetta de Strozzi* sprang bei der zweiten, von mir gehörten Aufführung *Vera Mansinger* ein, die sich mit der anspruchsvollen Partie der Irene sehr anerkennenswert abfand. Ganz hervorragend *Margarete Klose* als Adriano: ihre üppige Altstimme beherrschte mühelos die Szene, auch in den großen Ensemble- und Chorepisoden. Die Tanzpantomime im dritten Bild, von *Laban* einstudiert, war eine willkommene Unterbrechung der rauschenden Gesangs- und Musikfülle. Die von *Rüdel* betreuten Chöre herrlich im Klang, wie immer. Schließlich sind noch die von *Bernhard Klein* entworfenen Bühnenbilder mit Anerkennung zu erwähnen, architektonische Skizzen, Stadtansichten, landschaftliche Ausblicke, die der Vorstellung des mittelalterlichen Rom wohl entsprechen.

Hugo Leichtentritt

KONZERTE

Wir stehen im Zeichen der Brahms- und Wagnerfeiern, im dankbaren Erinnern an die einstigen Antipoden, die heute gemeinsam im Spielplan der Konzerte und Oper fester denn je verankert sind. Besonders der Widerstand gegen den »schwerblütigen, verschlossenen Brahms« ist endgültig als überwunden anzusehen, auch in seinen Instrumentalwerken. Es ist heute kein Risiko mehr, selbst in Volkskonzerten eine Brahmsfeier anzusetzen. Genau das gleiche Programm, Brahms' Violinkonzert, umrahmt von seiner Tragischen Ouvertüre und der Vierten, das *Furtwängler* seinem siebenten Konzert mit den Philharmonikern zugrunde legte, spielte das gleiche Orchester zwei Wochen später als Veranstaltung des Charlottenburger Volksbildungsamtes unter *Ernst Kunwald*, mit *Karl Kling-*

ler als Solisten. Hier fielen nicht nur Krümel von der Musikreichen Tische. Durch ein vernunftgemäßes Übereinkommen wurde beste künstlerische Arbeit über das sonst übliche einmalige Konzert hinaus fruchtbar gemacht, wurde in vorbildlicher Ökonomie die Möglichkeit geschaffen, um ein Billiges (leider noch immer der springende Punkt, auch für viele musikalisch Gebildete) gutgespielten Brahms zu hören. Der menschlich und künstlerisch sympathische Klingler wuchs als Solist weit über seine Quartettleistungen hinaus; wie bei *Flesch*, dem Solisten Furtwänglers, stand die gereifte Persönlichkeit hinter dem anspruchsvollen Werk. Jeder spielte es aus seiner Wesensart, die zu vergleichen töricht wäre, beide aber als echte Romantiker mit jenem Einschlag von Melancholie, der sich einstellt, wenn erreicht ist, wofür man sich fast sein Leben lang eingesetzt hat. Daß auch Brahms' Vierte, »Die Spröde«, hierin ein Gegenstück zur Tragischen Ouvertüre, den Hörer erfaßte oder sogar von ihm erfaßt wurde, dafür hatten Furtwängler und nach ihm Kunwald die Philharmoniker aufs vorsorglichste eingestellt.

Auch in seinem achten Konzert erwies sich Furtwängler mehr als Pfleger und Erhalter dessen, was wir aus unserer großen Musikvergangenheit bereits sicher in unserer Truhe haben, weniger als Sucher dessen, was neu dazukommen soll. Die Aufführung des Honegger-Werkes wurde aus unbekannten Gründen abgesetzt. Dafür hörte man die zweite Leonoren-Ouvertüre, eines der dirigentischen Meisterstücke Furtwänglers, dazu Beethovens seit langem nicht gemachte erste Sinfonie, unproblematisch wie es ihr zukommt und in jener unbekümmerten, kraftbewußten Haltung, mit der der Werdende einst auszog, die Welt zu erobern. Liszts Es-dur-Konzert wurde von *Lubka Kolessa* sehr temperamentvoll angepackt und stellenweise auch gemeistert; doch der virtuosen Strudel und pianistisch gefährlichen Strömungen sind darin so viele, daß sie schließlich die dazu nötige Überlegenheit nicht mehr aufzubringen vermochte. Man sah zuletzt nur zu, daß man beisammenblieb. Mit einer schönen Darstellung des Siegfried-Idylls und der Tannhäuser-Ouvertüre, als Erinnerung an den fünfzigjährigen Todestag des Meisters, schloß das Konzert.

Als *Klemperer* vor drei Jahren *Beethovens Missa solemnis* mit dem *Philharmonischen Chor* zur Darstellung brachte, glaubte man die einzig richtige Einstellung zu diesem gigantischen Bauwerk gefunden zu haben. Nach unablässiger Chorarbeit brachte er sie jetzt abermals zum Klingen, in einer Schönheit und Erhabenheit, musikantisch in einer organisch auflösenden Durchdringung und gleichzeitigen tektonischen Verklammerung, für die kein Wort der Anerkennung zu hoch ist. Ihre Aufführung war wie ein Gottesdienst, für den sie geschrieben wurde. Als das Werk verklungen war, entweihte kein Beifall den Eindruck. Klemperer hat die Missa mit an ihr wachsender Kraft zur selten gehörten Einheit gezwungen. Aber fast noch ehrenvoller für ihn ist, daß er das erreichte, weil er sich von ihr bezwingen ließ und auch in Einzelheiten jene sachlich kühle Haltung aufgab, die ihm lange Zeit eignete. Er folgte dem dynamischen Ausdruckszwange Beethovens bis in letzte Details hinein, doch ohne den großen Zug zu vernachlässigen oder gar die Melodik zu verweichlichen. Von dem bis zur Dämonie Musikbesessenen wurde der Hörer, hier in Andacht und Feierlichkeit, dort in erschütternder Größe des Erkennens und Bekennens, dermaßen unter Spannung gehalten, daß er wie in überirdischer Entzückung das Zeitgefühl verlor, niemals aber die klare, geistige Sicht. Das schwierige »Pleni sunt coeli« im Sanctus ließ Klemperer gemäß der Originalpartitur vom Soloquartett, nicht, wie es sich unbegreiflicherweise eingebürgert hat, vom Chor singen, zumal das Soloquartett diesmal von fast ideal schöner Zusammensetzung war: *Käte Heidersbach*, *Margarethe Klose*, *Charles Kullmann* und *Alexander Kipnis*. Als Dirigent hielt Klemperer den großen Aufführungsapparat straff und zugleich locker in der Hand, jene seltsame Atmosphäre schaffend, in der sämtliche Mitwirkende den Raum spüren, den sie zur Entfaltung ihres besten Könnens brauchen.

Über die Darstellung der Neunten Bruckners »in der Urfassung« durch *Eugen Jochum*, mit dem *Funkorchester*, soll hier nur bemerkt werden, daß sich diese Urfassung von der bisherigen Fassung viel weniger unterschied, als die Jochums von der Bruckners. Jochum wird jede Brucknerfassung gefährden, wenn er die nun einmal charakteristischen Gegenlinien nicht ausgesprochener und ausgeglichener herausarbeitet, was bei dem derzeitigen Stand des Funkorchesters allerdings unmöglich ist. Aber auch Jochums zweites, zu hoch gegriffenes Ziel, die Darstellung von Beethovens Neunter mit Hilfe des *Kittelschen Chores*, der *Philharmoniker* und der Solisten *Mia Peltenburg*, *Frieda Dierolf*, *Charles Kullmann* und *Fred Drissen* fand keine befriedigende Darstellung.

— Dagegen hatte *Heinz Unger* mit seiner strengen, zielbewußten Arbeit an sich selbst in seinem letzten Konzert einen schönen Erfolg zu verzeichnen. Schönbergs »Pelleas und Melisande« und Strauß' »Till Eulenspiegel«, zwei schwierige Partituren, wurden in gewissenhafter Studierung herausgebracht. Wenn Unger jetzt die durch das Auswendigdirigieren gewonnene Bewegungsfreiheit dazu benutzen würde, die Darstellung noch stärker aus dem Momentanen heraus zu beeinflussen und rhythmisch präziser zu formen, wäre sehr viel gewonnen. Seine Solistin, die junge und ausgesprochen begabte Pianistin *Poldi Mildner*, hatte mit Webers Konzertstück und Strauß' Burleske einen starken Erfolg. — Den durch seine mächtig zupackende Aktivität bekannten Pianisten *Edwin Fischer* treibt es schon seit Jahrzehnten, seinem Instrument ein Kammerorchester zu verbinden und damit die aus dem Generalbaßzeitalter her bekannte Rolle des Klavierdirigenten wieder aufleben zu lassen, für die Bach eines der glänzendsten Beispiele war. Aus dem Reichtum der dafür vorhandenen Literatur hatte Fischer ein geschmackvolles Programm aufgestellt, darunter Stücke von Gabrieli, Dall'Abaco, Pergolesi, Bach, Haydn und Mozart.

Von den weiteren Kammermusikabenden sind zu nennen: der des selten zu hörenden *Wendling-Quartetts*, mit ausgezeichneten Reger- und Beethoven-Interpretationen, der des *Guarneri-Quartetts*, gekennzeichnet durch das hervorragende Zusammenspiel bei voller Selbständigkeit des Einzelnen, mit Kompositionen von Borodin, Rachmaninoff und Dvorak, letztere unter Mitwirkung *Karol Szreters*, und schließlich das Konzert des in seiner englischen Heimat mit Recht so hochverehrten Bratschenspielers *Lionel Pertis* und seiner Partnerin *Harriet Cohen*. Fast jeder bekannte englische Komponist hat ihm für sein Instrument ein Konzert geschrieben und gewidmet. Noch nie habe ich die Schönheit und Ausdruckskraft dieses Instruments in einem derart feinkultivierten Spiel bewundern dürfen, diese sammetweichen Dunkelheiten, dieses sonore Ansprechen auch in den oberen Lagen, getragen von der anschmiegsamen Klavierkunst seiner Partnerin. — Ebenfalls auf der Durchreise hörte man den früher so gefeierten tschechischen Geiger *Prihoda*, den einstigen Paganini-Spieler, der, obgleich er sich auf Bach, Brahms und Mozart umgestellt hatte, vor halbleerem Konzertsaal musizieren mußte. Aus Frankreich kam zum erstenmal *Pierre Fournier*, ein Cellist von Rang, der ein Schüler Casals' sein könnte. Boccherinis bekanntes Konzert spielte er vollendet, die Bach-Suite in C-dur nur technisch einwandfrei, inhaltlich zu gleichmäßig elegant.

Unter den Pianisten fiel *Winfried Wolf* durch eine tadellos gelungene Darstellung der fis-moll-Sonate von Brahms auf, *Heinz Fischer* durch sein ernsthaftes Ringen um Bach und Beethoven. Der elfjährige Klavierspieler *Harold Rubens* ist zweifellos eine Begabung, im unbedenklich drastischen Zupacken ein richtiger, musikalisch unverdorbener Junge, und durchaus nicht frühreif. Man sollte ihn aber nicht Chopin spielen lassen, ihn überhaupt vor der Öffentlichkeit noch einige Jahre bewahren. — Neue Gesangstalente sind jetzt selten geworden. Einstweilen glänzen noch immer die bekannten, unter ihnen *Maria Ivogün* als ein Stern erster Größe, die Altistin *Alexandra Trianti*, mit der sie einen Duettenabend gab, weit überstrahlend, und *Emmi Leisner*, deren dritter Liederabend eine Brahmsfeier war. *Otto Steinhagen*

OPER

BRESLAU: Das Bemerkenswerteste im Opernspielplan der letzten Wochen waren die Aufführungen, durch den 50. Todestag *Wagners* angeregt. Ohne diesen Anlaß hätten wir wahrscheinlich auf den Abschluß der Ring-Inszenierungen noch lange warten müssen. Auch unsere Opernbühne hat auf die sinnlose These, Wagner habe abgewirtschaftet, reagiert, hat in den letzten Jahren eine Menge von neuen Sachen herausgebracht, die wenig versprochen und nichts gehalten haben, viel Kraft wurde unnötig verbraucht, an die begonnene Neugestaltung des Ringes dachte man kaum noch. Die Wagner-Feiern übten den moralischen Zwang aus, die »Götterdämmerung«, die uns fehlte, einzustudieren. Sie gelang orchestral unter *Hoeßlin* und szenisch unter *Hartmann*. Es zeigte sich aber, daß man für die Partien der großen Wagner-Werke nicht mehr die geeigneten Solisten zur Verfügung hat. Nur zwei Rollen konnte man im Sinn und Stil des Werkes besetzen: den Hagen durch *Gerd Herm Andra* und die Brünnhilde durch *Elly Doerrer*. Alles andere — der Gunther *Karl Rudows* mochte noch angehen — war unzureichend. Fragwürdig auch die Tristanaufführung, weil nur die Vertreterinnen der weiblichen Rollen — *Elly Doerrer* und *Herta Böhlke* — genügten. Man mag sich mit der vielleicht richtigen

Feststellung, daß Wagner-Sänger sehr rar geworden sind, entschuldigen. Aber warum sind sie rar geworden? Weil die Bühnen, die auf das Geschwätz von der Wagner-Überwindung hörten, sie nicht mehr erzogen, auch wenig danach fragten. Das Material ist da, die Erziehung fehlt. *Rudolf Bilke*

DANZIG: Zur Freude der Kenner tauchte einmal wieder *Cornelius'* »Barbier von Bagdad« auf. Mit *Hubert Klur* in der Titelpartie und den Liebesleuten *Lea Pilttis* und *F. Wehners* fand die köstliche Partitur durch *Erich Orthmann* eine feinfühlige Verwirklichung. Ihm ist auch der beste Teil an der Festaufführung des »Tristan« zuzuschreiben, während von den Sängern nur der prächtige Kurwenal *Wilh. Schmidts* und die Brangäne *Maria Kleffels* auf der Höhe waren. Eine Rehabilitierung des »Ernani« scheiterte an dem auch mit radikalen Strichen ungenießbaren Libretto, da keine hinreißenden Gesangsleistungen darüber hinweghalfen. Eine beschwingte »Bohème«-Aufführung bestätigte neuerdings die große Dirigentenbegabung *Gotth. E. Lessings.* *Heinz Heß*

DRESDEN: Zwei weitere Neueinstudierungen im *Richard Wagner-Zyklus* sind in schönster und würdigster Form herausgekommen, gestaltet durch einheimische szenische Kräfte. Beim *»Fliegenden Holländer«* hatte die Spielleitung von *Waldemar Staegemann* und die Bühnenbildgestaltung von *Johannes Rothenberger* in fast historischem Stil die romantische Illusionsszene verwirklicht, natürlich mit den Mitteln von heute und in Anpassung an den Geschmack von heute. Beim *»Tristan«* hatten Oberspielleiter *Alexander Schum* und Bühnenbildner *Adolph Mahnke* mit Glück eine Vereinigung von Realismus und Symbolik angestrebt, die aber mit feiner malerischer Stimmungskunst doch stets die Natürlichkeit des Landschaftsbildes wahrte und sich peinlich genau an Wagners szenische Vorschriften hielt. Der Eindruck war in beiden Fällen ausgezeichnet. Beim »Holländer«, der *Wilhelm Rode* als geifeierten Gast brachte und die stimmlich leuchtend schöne Senta der *Viorica Ursuleac* herausstellte, dirigierte *Fritz Busch.* Er suchte bei der ersten Aufführung durch starke Verbreiterung der Zeitmaße so etwas wie »Musikdramenstil« zu gewinnen, kehrte aber dann am zweiten Abend zum angemesseneren bewegten Opernstil zurück. Als Dirigenten des »Tristan« hatte man sich aber *Richard Strauß* verschrieben. Er brachte das Werk mit einer sehr glücklichen Vereinigung von Abklärung und Beschwingtheit heraus und wurde — für seine Verhältnisse — sogar ordentlich temperamentvoll beim Dirigieren und gab sich jedenfalls voll und ganz aus. Nachher erklärte er aber den Musikern, daß sei das letztemal gewesen, daß er »Tristan« dirigiert habe. Das Werk greife ihn nun doch schon zu sehr an. Somit wäre also dieser Dresdner »Tristan« in doppelter Beziehung ein historischer Abend gewesen.

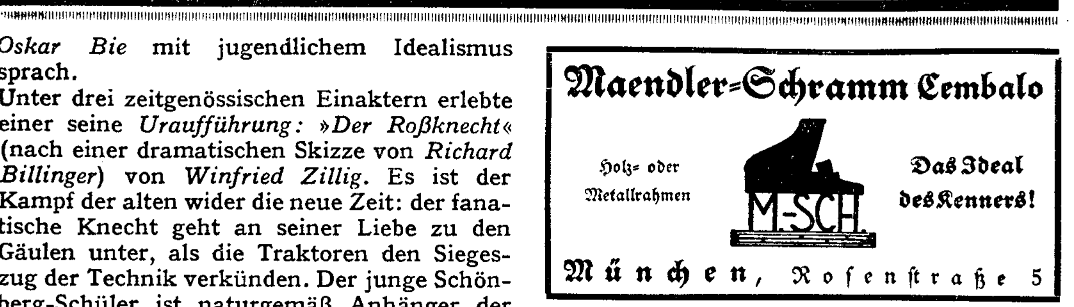
Nicht so recht in Stimmung war man bei einer etwas unpassend in die Wagner-Feiertage verlegten Neueinstudierung von »Rigoletto«, obwohl Busch sie sehr temperamentvoll dirigierte und in *Erna Berger* und *Maria Cebotari* abwechselnd zwei vortreffliche Vertreterinnen der Gilda zur Verfügung standen und *Paul Schöffler* erstmals einen recht würdigen Rigoletto sang. *Eugen Schmitz*

DUISBURG: Die Oper beging das Gedächtnis *Wagners* unter der Leitung von Schmitt (Regie) und Drach (Musik) durch die festmäßige Aufführung des Nibelungenringes, der Solisten großen Formats ausgezeichnete Leistungen sicherten. Die Erstaufführung des »Mister Wu« von *d'Albert* entfaltete nur schwache Zugkraft, obgleich Karl Eggert (Regie) und Wilhelm Grümmer nichts versäumten, die chinesischen Karten des durch Leo Blech vervollständigten nachgelassenen Fragments richtig auszuspielen. Vorzügliche Qualitäten stimmlicher und darstellerischer Art setzten Albert Lohmann, Ellen Schiffer, Friedel Beckmann, Ladislas Vajda und Herbert Hesse ein. Ein Gastspiel *Georges Baklanoffs* als »Rigoletto« zeigte den packenden Typ des Verismo. Im Rahmen der Auffrischung alter volkstümlicher Werke wurde Lortzings »Undine« mit Ellen Schiffer in der tragenden Partie zu einem romantischen Erlebnis. Die Tanzbühne Walter Junks erheiterte ihre Gäste durch gelungene Deutungen der Kleinen Suite von Strawinskij, des »Dreispitz« von de Falla (Baltzer am Pult) und der grotesken Ballettpantomime »Doppelgänger«. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: Der seit langen Jahren und nun endlich für das Wagner-Jubiläum versprochene *»Ring«* ist immer noch nicht komplett. Außer einer zum Repertoire gehörenden »Lohengrin«-Aufführung wurde daher nur eine Gedenkstunde veranstaltet, in der, von musikalischen Darbietungen umrahmt,

Oskar Bie mit jugendlichem Idealismus sprach.

Unter drei zeitgenössischen Einaktern erlebte einer seine *Uraufführung: »Der Roßknecht«* (nach einer dramatischen Skizze von *Richard Billinger*) von *Winfried Zillig*. Es ist der Kampf der alten wider die neue Zeit: der fanatische Knecht geht an seiner Liebe zu den Gäulen unter, als die Traktoren den Siegeszug der Technik verkünden. Der junge Schönberg-Schüler ist naturgemäß Anhänger der Zwölftontechnik, handhabt sie aber mit einer gewissen Freiheit, die neben dem Streben nach großen Formen auch kräftigere dramatische Akzente einfließen läßt. Die motivische Bindung beruht auf vier verschiedenen Dreiklangsformen, so daß trotz aller Linearität der Dissonanz nicht mehr jenes unbedingte Vorrecht eingeräumt wird, das sie vor einigen Jahren noch besaß. Daher hat der Grundzug dieses sympathischen Opernerstlings unverkennbar romantischen Einschlag. Echtes Theaterblut und starke musikalische Begabung lassen bedeutsame Weiterentwicklung erhoffen. — Volkstümliches wie Musikalisches von anderen Seiten her beleuchtend, ergänzten *Othmar Schoecks* in der Gestaltung fein ausgewogener *»Vom Fischer un syner Fru«* und *Hermann Reutters* herb-legendärer *»Der verlorene Sohn«* den anregenden Abend, dessen Durchführung größtenteils auf beachtlicher Höhe stand. *Carl Heinzen*



FRANKFURT a. M.: Man mag das Wagner-Jahr, ebenso wie seine Beethoven, Schubert und Goethe geweihten Vorläufer, zunächst als Ausreden eines leerlaufenden Bildungsbetriebes sehen, der, an keinerlei Gehalte und Substanzen zwangvoll gebunden, nach dem Belieben wechselnd ausgestellter Gipsmonumente sich richtet, um von ihnen den Schein der Berechtigung äußerlich zu erborgen. Man wird aber, der generellen Einsicht zum Trotz, im einzelnen genau zuzusehen haben, ob nicht doch etwa Zufall und Ideologie der Anlässe künstlerisch legitimierte Leistungen freisetze. Im Sinne dieser zweiten Frage ist die Frankfurter Neueinstudierung des *Parsifal* als besonderer Glücksfall zu vermerken. Seit Jahren gab es zu Karfreitag und und Ostern eine Aufführung von Wagners letztem Werk, die unwürdig heißen mußte; eine Aufführung, die als Repräsentation vielleicht ausreichte, von der Bedeutung des Parsifal aber schlechterdings kein Bild ergab. Das ist gründlich anders geworden. Der Dirigent *Steinberg* hat die musikalische Widergabe bis in die entlegensten Winkel ausgefegt und eine ungemeine Deutlichkeit erreicht, ohne dem Werk an Spannkraft etwas schuldig zu bleiben; der Regisseur *Graf* hat das Brimborium getilgt, ohne die geforderte Haltung preiszugeben, und eine Reinheit der szenischen Linienführung durchgesetzt, die vielleicht nicht den Backfischphantasien vom Gralsritter, um so besser aber dem Orchesterklang des dritten Aktes angemessen ist; dem dunkelsten, fremdesten und schmucklosesten, den wir von Wagner kennen — seinem eigentlichen orchestralen Vermächtnis an unsere Generation. Dazu einfache, ernste und dramaturgisch sinnvolle Bilder von *Sievert* — vielleicht im Klingsorakt nicht so deutlich, wie es in der szenischen Vorschrift sowohl, wie im Gang der Handlung, zumal der Beschwörung Kundrys aus der Tiefe gelegen ist. Solistisch fand ich die Aufführung im Zeichen des gesanglich und darstellerisch gleich überragenden *Martin Abendroth* als Gurnemanz. *Wörle* als Parsifal gab Glanz und Reinheit des Toren und ein Stück Natur dazu — weniger das Wissen und die Wandlung; die Kundry der Frau *Gentner-Fischer* brachte alle szenische und musikalische Erfahrung der hervorragenden Sängerin zur Essenz und war artikuliert bis zur leisesten Regung. Es störte ein schwächerer Amfortas und zumal der Klingsor des Herrn *Griebel*, der völlig ins Buffoneske abrutschte. — Zum Werk selbst, das heute vorab »weltanschaulich« diskutiert wird, sei soviel musikalisch anzumerken mir erlaubt: daß an Gewalt des Ursprungs, Fülle der Anschauung der Parsifal hinter Tristan und Meistersingern zurücksteht. Spricht man ihm dafür aber die höchste »Reife« zu, so rechtfertigt sich die Rede genauer als in dem vagen Sinn des abgeklärten, überschauenden Alterswerks. Nämlich technologisch. Das Auseinander von Tag und Nacht in jenen Schwesterwerken: die stufenreiche Diatonik der Meistersinger und die stufenarme Chromatik des

Tristan, wird für den letzten Wagner zum Problem: weder der romantische Rückgriff auf gewesene polyphonisch-tonale Seins-Ordnungen noch die widerstandslose Alleinherrschaft des dehnenden Leittons genügen seinem untrüglichen Forminstinkt. In den späten Teilen des Ringes ließ das Problem nur teilweise sich meistern — allzu groß ist die Macht des alten, vortristanischen Motivmaterials darin. Der Parsifal aber hat die volle Souveränität: hier ist die diatonische Transparenz der Dreiklangsharmonik etwa des Tormotivs chromatisch gebrochen und versetzt; die Chromatik des zweiten Aktes aber — Klingsor-Thema! — aus der puren Leittönigkeit zur selbständigen Stufenbildung getrieben; oftmals sind, wie im Amfortas-Motiv, beide Elemente in der Zelle zusammengedrängt, und damit wird eine einheitliche Durchkonstruktion des Stils erzwungen, die selbst bei Wagner ohne Beispiel ist und das Grundschema der nachwagnerischen harmonischen Entwicklung, die Chromatisierung der Neben- oder wenn man will, die Verselbständigung der chromatischen Stufen bündig vorzeichnet. Mit tiefer Sicherheit hat Brahms, der Meister der Nebenstufen, den Stil gerade des chromatischen Parsifal dem eigenen ähnlich gefunden — der Bogen, der zwischen Tristan und Meistersingern hier sich schlägt, überwölbt nicht bloß Wagners Werk, sondern ist der mächtige Rahmen für alle spätere Musik der deutschen Fragestellung bis zur Zwölftontechnik. Er wird bestehen, wenn aller Weihrauch verzogen, das letzte buddhistische Ornament des Parsifal verfallen sein wird: die ewige Ruine von Klingsors Zauberschloß.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GRAZ: Man kann sich keinen ärger niederschmetternden Unterschied denken, als den zwischen den künstlerischen Leistungen der vorigen und der gegenwärtigen Spielzeit. Im vorigen Jahre gab es bis Ende Februar sechs Opernpremieren, heuer ist »*Friedemann Bach*« die einzige — nebenbei bemerkt: völlig erfolglose — geblieben und dürfte auch die einzige bleiben. Aufführung von Repertoireopern ist nur mit Gästen möglich, als welche *Slezak*, *Baklanoff*, *Josef Schwarz*, *Pataky* genannt seien, von der ungeheuren Zahl von Verlegenheitsgästen zweiten Ranges ganz zu schweigen. Im Wagner-Gedenkjahre gab es bis jetzt ganze drei Werke des Meisters. Schon das spricht Bände für — oder besser gesagt: gegen — das System des Pächters. Als erfreulich ist nur zu vermelden, daß im nächsten Spieljahr die Stadtgemeinde die Oper wieder selbst übernehmen und einen Intendanten bestellen wird, falls die mit Sicherheit zu erwartende Subvention der »Ravag« eintrifft.

Otto Hödel

HAMBURG: Im Stadttheater brachte man »Margarete« in Neueinstudierung, ohne weitere Absicht, als mit dem alten bewährten Werk den Spielplan zu bereichern. Der *Richard Wagner*-Gedenktag wurde mit dem »Parsifal«, unter Leitung von Karl Böhm, und einer Morgenfeier begangen, in der Wolfgang Golther sprach. Verhältnismäßig viel regsamer ist die Schiller-Oper, die das Möglichste aus den Gebundenheiten ihres privatwirtschaftlichen Betriebes herauszuholen sucht: es gastierten eine Reihe prominenter Gäste, unter denen Namen wie Helge Roswaenge und Marcell Wittrisch erstmalig mit großem Erfolg in Hamburg bekannt wurden; außerdem fand noch ein Zyklus statt, der fünf der schönsten Stimmen der Berliner Opernhäuser verpflichtet hatte: Lotte Schöne, Margret Pfahl, Karin Branzell, Walter Großmann und, wie schon erwähnt, Wittrisch. Man brachte ferner einen zweiten modernen Opernabend, der, wieder mehr retrospektiv gerichtet, Einaktern von verschiedener szenischer Kleinform gewidmet war: »Schwergewicht« von *Ernst Krenek* und der Ballettsketch »Robes, Pierre u. Co.« von *Friedrich Wilkens* (auf einen nicht sonderlich einfallsreichen Text von Yvonne Georgi) haben einige musikalische Vorzüge, aber auch Eintagscharakter. Stark wirkt immer noch *Strawinskijs* »Geschichte vom Soldaten«, in der stilistischen Zielrichtung, die sich allerdings klanglich und zeichnerisch in einem äußersten Punkt doktrinär verdünnt.

Max Broesike-Schoen

HEIDELBERG: Seit letztem Herbst hat sich Intendant Hahn wieder auch auf Opern eingestellt, da in *Kurt Overhoff*, dem jungen Musikdirektor der Stadt, ein echtes Theaterblut nach Betätigung drängte. Sein »Fidelio« wurde eine sehr erfreuliche Leistung trotz ungleichwertiger Regie. Der musikalische Teil des »Troubadour« wurde von Overhoff auch günstig inspiriert, während der Stil in Gebärde, Haltung und Bewegung besonders der Titelrolle sehr zu vermissen war. Der starkausgeprägte Wille zum Ensemble darf bei den sparsam engagierten Solisten anerkannt werden, wenn auch außerordentliche Einzelleistungen sich nur zaghaft andeuten. Eine

runde, von musikantischem Behagen getragene Aufführung wurde Lortzings »Waffenschmied«, der mit Liebe vorbereitet wurde und auch der Zusammensetzung der vorhandenen Kräfte besser entsprach. Gewagt dagegen mochte es erscheinen, als erste Oper »Die Entführung aus dem Serail« anzusetzen. Mozarts sublime Kultur konnte nur ernsthaft angestrebt, kaum erfüllt werden. Alle Kräfte wurden zum »Barbier von Bagdad« in der ursprünglichen Fassung Peter Cornelius' von 1858 aufgeboten, deren Schönheiten gegenüber der Bearbeitung Mottls wirkungsvoll zur Geltung gebracht werden konnten.

Friedrich Baser

KÖLN: Die Aufführungen *Wagner*scher Werke sind in den letzten Jahren Höchstleistungen der Kölner Opernbühne geworden, das erwies abermals die Festreihe von Rienzi an bis zum Ring, die um die Osterzeit noch mit einer Neugestaltung des Parsifal beschlossen werden soll. Ihren großen Stil verdanken wir neben *Eugen Szenkars* dramatischer Orchesterführung, die zwar nicht immer Wagnerschen Vollklang einschließt, der eindrucksvollen und fast immer gültigen Inszenierung des Intendanten Hofmüller und einem achtbaren Ensemble, in dem *Gotthelf Pistor* und *Henny Trundt* vorbildlich führen. Ältere Opern gewinnen durch die Bühnenbilder des von München hergekommenen Otto Reigbert ein neues künstlerisches Gesicht, wie Cavalleria Rusticana und Bajazzo, die auch in der Spielgestaltung Walter Felsensteins, die sich nur noch von rein schauspielerischen Ideen befreien und zum Opernmäßigen bekennen müßte, eindringlich wirken. *Fritz Zaun* bewies ein feines Ohr für Rhythmus und Klang der französischen Spieloper in Aubers Fra Diavolo, dagegen konnte die neuzeitliche, in Wahrheit schon überlebte Auffassung des Spielleiters Heinrich Altmann, der den biedermeierlichen Räuberhauptmann als modernen Hochstapler im Auto ankommen und im Flugzeug entwischen ließ, nicht befriedigen, weil dieses moderne Spielexperiment nicht zum Stil der Musik paßte.

Walther Jacobs

KÖNIGSBERG: Nach dem Fortgang unseres Intendanten Schüler nach Leipzig führt *Wolfram Humperdinck* kommissarisch die Intendantengeschäfte unserer Oper. Er hat sich dabei ausgezeichnet bewährt. Nach der hervorragenden Aufführung von *Pfitzners* »Palestrina« erlebten wir einen erneuerten »Rosenkavalier« und vor allem die Vollendung der Neuinszenierung des *Nibelungenringes.* Mit der teilweise ganz außergewöhnlich gelungenen, über den provinziellen Rahmen weit hinausgehenden Wiedergabe der »Götterdämmerung« wurde Wagners 50. Todestag feierlich begangen. Humperdincks Inszenierung atmete durchaus Bayreuther Geist. Außerdem steht uns in *Grete Kraiger* eine Brünnhilde zur Verfügung, um die uns eine Weltstadtoper beneiden könnte.

Otto Besch

LENINGRAD: Die Staatsoper brachte ein neues Ballett »Die Flamme von Paris« (»Triumph der Republik«), das den revolutionären Massenaufstand mit Mitteln des Tanzes zum Ausdruck bringen will. *B. Assafieff (Igor Gljebow)* schrieb auf Motiven des jakobinischen Paris fußend eine hochwertige Musik. Obwohl das Ballett einen recht hübschen Beifall fand, zündeten die »Ca-ira-« und »Carmagnole«melodien durchaus nicht. Auch das nicht ganz geglückte Szenarium schwächte den Eindruck des neuen Balletts. Aus Anlaß des 50 jährigen Todestages *Wagners* bereitet die Staatsoper eine Neuinszenierung des Ringzyklus vor. »Rheingold« kam bereits am Todestag des Meisters heraus. Auch *Tschaikowskijs* »Schwanensee« wird diesjährig in einer Neuinszenierung herausgebracht.

A. Constantin Beckmann

MAILAND: Die Scala hat die Opernsaison mit einer sehr schönen Aufführung der »Götterdämmerung« eingeweiht. Dieses Jahr sind zwei Opern von *Zandonai* in das Programm der Scala eingeschlossen worden: die »Giulietta und Romeo«, eine Neuheit für Mailand, und »Una partita«, die zur Uraufführung gelangte. Beide Opern ernteten einen guten Erfolg. Die erste entwickelt sich kraft des Inhalts fast symmetrisch mit der »Francesca da Rimini«, die den Namen Zandonais bekannt gemacht hat, besitzt aber nicht deren Bewegungskraft und die Originalität der Eingebung. Trotzdem ist der Sinn für die theatralische Darstellung, den Zandonai vollkommen besitzt, stets gegenwärtig, und zwei Auftritte, die Rauferei im ersten Aufzug und jener der Presse im zweiten, gehören zu den besten Schöpfungen des tridentinischen Meisters. »Una Partita« besteht aus einem Akt, spielt im spanischen Gesellschaftskreis mit einem Don Juan »sui generis«. Es ist ein »Melodrama« im wahren Sinn des Wortes. Wir befinden uns mitten im alten Theater der Überlieferung, was den Inhalt anbelangt. Die

bekannte Tüchtigkeit des Rossato als Aufbauer der szenischen Darstellungen offenbart sich in diesem Libretto, dem es an Wirkungen und Kontrasten nicht fehlt. Zandonai hat dazu eine gefällige Musik geschrieben, die es weniger darauf absieht, einzelnen Personen und ihren Leidenschaften Leben zu geben, als vielmehr das spanische Milieu zu schildern. Noch ein paar Worte über die »Filanda magiara« (Magyarische Spinnerei) von *Kodaly:* Nach einem eingehenden Studium der musikalischen Seele seines Volkes schuf Kodaly diese Oper, in der Lieder, Balladen, Chöre, Nationaltänze eine Art Handlung geschaffen haben. Er harmonisierte das Ganze mit dem Geschmack und der Sachverständigkeit, die man von dem Autor des »Psalmus Hungaricus« erwarten konnte. Die Schwäche des Libretto und eine gewisse Eintönigkeit der Vorgänge schränkten das Interesse ein. Dem Komponisten wie dem Kapellmeister Failoni, der die ausgezeichnete Vorstellung leitete, fehlte der Beifall nicht. *Lodovico Rocca*

MÜNCHEN: Das Ereignis des diesjährigen Faschings ist die Erstaufführung im National-Theater des neugestalteten *»Vogelhändlers«*. Die Buchbearbeitung dieser alten *Zellerschen* Operette ist von Quedenfeldt und Brügmann geschickt zu einer »weiß-blauen« Verbeugung vor Bayern gemacht worden, die bei jeder der zahlreichen ausverkauften Häuser neue Begeisterung auslöst. Für die musikalische Neufassung, die sich vor allem auf eine Neuorchestrierung bezieht, zeichnet Arthur Bauckner. In schönen Dekorationen — Bayrischzell mit Wendelstein und Münchner Residenz um 1750 — wurde das harmlose Spiel sehr neckisch und bewegt ausgeführt. — Eine andere Neubearbeitung, *Donizettis »Lucia von Lammermoor«*, ist von Max Ettinger versucht worden. Dieses Stück, das die Scottsche Blut- und Schauerromantik mit Melodien Rossinischer Grazie und Unbedenklichkeit untermalt, ist in der Diskrepanz zwischen der Furchtbarkeit des Geschehens und der Heiterkeit der musikalischen Fassung wohl nur noch als Paradestück für einen Koloratursopran zu werten und auszuführen. Ettinger hat es unternommen, die Unmöglichkeiten des Cammaranoschen Textes auszumerzen; im ersten und letzten Bild sind beträchtliche Chorstellen fortgelassen, Szenen sind umgestellt und zusammengezogen worden. Das Ganze ist darauf angelegt, das leidvolle Schicksal der schließlich wahnsinnigen Lucia plastischer herauszuarbeiten, wobei allerdings einige Elemente der »großen Oper« leiden mußten. In Anny van Kruyswyk fand die anspruchsvolle Titelrolle eine glänzende Vertreterin. *Karl Tutein* dirigierte das Stück, das das Äußerste an geschmeidiger Begleitung verlangt, mit Geschick und Hingabe. Ob Ettingers Neufassung diese Oper für die deutsche Bühne wird retten können, muß die Zeit lehren.

Oscar von Pander

ROSTOCK: Als Gedenkfeier wagte die Oper eine szenische Aufführung von *Wagners »Hochzeit«*, von der ein Bruchstück — Chor, Rezitativ, Septett — durch einen glücklichen Zufall erhalten blieb. Die wenigen bisherigen konzertmäßigen Aufführungen hatten nur geringe Wirkung. Ganz anders die szenische Wiedergabe, die aufs neue den vollgiltigen Beweis erbrachte, daß Wagner von allem Anfang an als *dramatischer Dichter* erfaßt werden muß. Während die klangschöne Musik in der Art von Beethovens »Leonore« noch keine besondere zukunftsweisende Note bringt, wennschon sie sich aller opernhafter Anlehnungen der drei folgenden Jugendwerke grundsätzlich enthält, steht die *Dichtung* bereits auf sehr beachtlicher Höhe. Meisterhaft ist die Einführung, die auf das folgende Drama mit aller Deutlichkeit hinweist.

Der Schauplatz ein Burghof, auf der einen Seite der Pallas, auf der anderen das Münster, wie im zweiten Akt des Lohengrin. Chöre der Mannen und Frauen begrüßen den festlichen Tag der Hochzeit und Versöhnung. Ein kurzes bewegtes Gespräch zwischen Cadolt und seinem Vertrauten enthüllt uns seine sehnende Liebe zur Braut des Freundes. Der Hochzeitszug erscheint, wie das »Geheimnis« im Lohengrin spricht das kunstvolle Septett die Gedanken und Handelnden aus. Die Spielleitung von *Dr. Andreas*, der die Hochzeit ins Zeitgewand des Tannhäuser kleidete, die sorgsame Einübung der Chöre und des sehr anspruchsvollen Septetts, die ausgezeichnete Orchesterleitung *Adolf Wachs* rückten den überaus fesselnden dramatischen Gehalt der Dichtung in hellstes Licht. Ein einleitender Vortrag hatte die Zuhörer auf Dichtung und Musik so weit vorbereitet, daß jede Einzelheit und das Gesamtbild voll verständlich wurde. Die Wirkung übertraf alle Erwartungen. Es gereicht der Rostocker Bühne zu hoher Ehre, eine so vortreffliche Wiedergabe zustand gebracht zu haben.

W. Golther

WIEN: Den Wagner-Tag beging die Staatsoper mit einer Neustudierung und teilweisen Neuinszenierung des »*Parsifal*«. In die musikalischen Teile ließ *Krauß* sein Temperament einströmen, das nicht zündet, und sein Feuer, das nicht wärmt, und *Wallerstein* besserte an den alten, immerhin einheitlich entworfenen Bühnenbildern Rollers, weniger aus innerer Notwendigkeit, als aus Laune und Eigensinn. Seltsame Kandelaberbäume wachsen nun in Grals Gebiet, auf der Charfreitagswiese dominieren knallige Farbeneffekte, und der neue Verschlag, den Gurnemanz als Einsiedler bezieht, ist so geartet, daß er Mißdeutungen nicht ausschließt. Ganz neu ist Wallersteins Auffassung für Klingsors Zaubergarten: man sieht grün bepinseltes Mauerwerk, vor dem sich eine Wildnis algenartiger Gewächse, exotischer Schling- und Blattpflanzen ausbreitet, die offenbar die Aufgabe haben, mit den Fangarmen der Verführung nach ihren Opfern zu fassen. Giftige Treibhausvegetation, licht- und luftloses Dickicht ... mit der duftigen Musik der Blumenmädchen ist dieses Bühnenbild schwerlich in Einklang zu bringen. Es dichtet der Szene aufdringliche orientalische Schwülheiten an, von denen das zierliche Spiel der Motive wahrhaftig nichts weiß. — Ferner hatte man den ingeniösen Einfall, Donizettis »*Liebestrank*« gerade zu einer Zeit herauszubringen, wo es durchaus an geeigneten Gesangskräften fehlte. Wochenlang hat Wallerstein mit dem Chor fröhlicher Landleute geprobt, um ihn zu einem Präzisionsinstrument seiner Regie abzurichten, und für die musikalische Führung war eine unbestrittene Autorität wie *Ettore Panizza* gewonnen; aber daß sich auf der Bühne notorische Unzulänglichkeiten breit machten, das hat die oberste Leitung unserer Oper in keiner Weise gestört. Indessen, anonyme Präzisionsarbeit genügt nicht, es muß auch das Objekt, um dessentwillen der Liebestrank eingenommen wird, einigermaßen plausibel erscheinen, muß ein bißchen Stimme, ein bißchen Scharme, ein bißchen Persönlichkeit besitzen, sonst wird alle noch so gewissenhafte Probenarbeit nur müßiger Zeitvertreib sein.

Heinrich Kralik

KONZERT

BAMBERG: Den Höhepunkt im musikalischen Erleben des letzten Halbjahrs stellte ein Konzert der *Dresdener Philharmoniker* unter *Fritz Busch* dar, der die an Regers Klangbild orientierte Variationen über ein Volkslied (»Morgenrot«) des 18jährigen, talentierten *Gottfried Müller* zu wirkungssicherer Erstaufführung brachte. Das frisch geschriebene Werk gibt zu erkennen, daß das Streben der Allerjüngsten, sich gegenseitig an radikal-revolutionärem Elan zu überbieten, zum Stillstand gekommen zu sein scheint. Der Musikverein vermittelte auch die Bekanntschaft mit der Münchener Bläservereinigung unter *Rudolph Hindemith*, die mit bewundernswerter Exaktheit das sehr problematische Oktett von *Igor Strawinskij* spielten, ein reichlich mit Ironie und Satire durchsetztes Werk. Nach fünfjähriger Abwesenheit kam auch der Leipziger Thomanerchor wieder nach Bamberg und bot in seiner taufrischen Singefreudigkeit unter *Karl Straube* einen Abend, der zum Erlebnis wurde. *Paul Grümmer* brachte im Verein mit dem von seinem Bruder geführten Grümmer-Quartett mit italienischer, niederländischer und altfranzösischer Kammermusik die selten gehörte Viola da Gamba zu Ehren. Vielleicht fühlte sich durch diesen Abend der Bamberger Komponist *Lukas Böttcher* zur Komposition eines Konzerts für Gamba angeregt, das durch *Robert Grote* aus der Taufe gehoben wurde. Großem Interesse begegnet das ebenso gewagte als verdienstvolle Unternehmen des Pianisten *Karl Leonhardt*, an sechs Abenden das ganze Sonatenwerk Beethovens zur Darstellung zu bringen. Die beiden ersten Abende erfreuten sich jedenfalls bei vollem künstlerischen Erfolg eines unerhofft guten Besuches. Das neugegründete Bamberger Konzertorchester unter *Karl Schäfer* trat mit schönem Erfolg an die Öffentlichkeit. Ein Kirchenkonzert, in dem die treffliche Sängerin *Sophie Höpfl*-Würzburg unter Mitwirkung von *F. Straub* (Orgel) und *M. Möhrlein* (Violine) Werke von Buxtehude, Händel, Bach, Reger, Haas und Rüdinger zu tiefer Wirkung brachte, hatte gleichen Erfolg wie ein von *P. Aulbert Karg* veranstaltete musikalische Erbauungsstunde, in welcher dieser einen Festpsalm von *Gorissen* für Knaben- und Männerchor, Orgel- und Bläsermusik zur Uraufführung brachte. Aus der Weihnachtszeit ist noch bemerkenswert die *Uraufführung* der Kantate »Kreuz und Christnacht« für Alt, Kinderstimme, Orgel, Violine und Klavier (Harfe) von *Franz Berthold*. Die mit schönen Stimmitteln ausgestattete Konzertsängerin *Charlotte Wollenweber*, die bei gleicher Gelegenheit auch einige modern empfundene Weihnachtslieder von *Max Schmittkonz* aus der Taufe hob, er-

sang sich mit der Partie der »Seele« einen vollen Erfolg. *Franz Berthold*

BASEL: Weder die Ungunst der Zeitverhältnisse, noch das materielle Fiasko fast aller privater Konzertunternehmungen vermochten den überreichen Fluß musikalischen Geschehens fühlbar einzudämmen. In den von *Weingartner* besonders in der klassischen Domäne überlegen geleiteten Sinfoniekonzerten hörte man als Novitäten von recht unterschiedlicher Bedeutung die »Nursery«-Suite von *Edward Elgar*, die zweisätzige Musik für Orchester »Persephone« von *Pierre Maurice* und *Rimskij-Korsakoffs* amüsanten »Hummelflug«. Von den Solisten interessierten *Piatigorsky* im Cellokonzert Dvoraks und der greise *Emil von Sauer*, der Beethovens Es-dur-Konzert wunderbar abgeklärt spielte. *Schumanns* »Manfred« mit *Ludwig Wüllner* und *Anna Wüllner-Hoffmann* als Sprechern bildete den Höhepunkt des Pensionskassenkonzerts.
Sehr rührig zeigten sich Kammerchor und Kammerorchester unter *Paul Sacher*, die neben selten gehörten klassischen Werken für Klarinette mit Louis Cahuzac *Paul Hindemiths* »Konzertmusik für Klavier (Walter Frey), Blechbläser und Harfen« sowie die »Psalmensinfonie« von *Igor Strawinskij* mit einem fast fanatischen Willen zur Vollendung darboten. Hinreißender Schwung war auch den drei Abenden eigen, in denen *Edwin Fischer* im Verein mit *Käte Aschaffenburg* und *Agi Jambor* sämtliche Klavierkonzerte Bachs interpretierte. — Auch der Basler Gesangverein unter *Hans Münch* stellte sich in einem Abend zeitgenössischer schweizerischer Musik in den Dienst der Moderne. Neben *Honeggers* »Judith« wirkten *Othmar Schoecks* »Trommelschläge« ein wenig äußerlich, während *Kloses* Epilog aus »Der Sonne Geist« durch die Reinheit künstlerischer Gesinnung, *Fritz Bruns* »Verheißung« durch monumentale Größe fesselte. *Pablo Casals*, *Karl Erb* und *Bronislaw Huberman*, von *Adolf Hamm* auf der Münsterorgel hervorragend assistiert, boten vollwertige Proben ihrer Künstlerschaft in den privater Initiative und Opferwilligkeit zu dankenden Meisterkonzerten im Münster.
Gebhard Reiner

BREMEN: Die Konzerte der Philh. Gesellschaft unter *Ernst Wendel* übernahmen wieder die altgewohnte Führung des Bremischen Musiklebens. Eine glänzende Entfaltung all ihrer musikalischen Kräfte (das ausgezeichnete städtische Orchester, der Philh. Chor, erstklassige Solisten — *Annemarie Sottmann*, *Andre Kreuchauf*, *Paul Lohmann* — und Wendels geniale Inspiration) brachte die eindrucksvolle Aufführung der naiv-pompösen »*Jahreszeiten*« von *Haydn*. Das übliche Pensionskonzert führte zum erstenmal die einheimische, kaum siebzehnjährige Pianistin *Marianne Krasmann* mit Tschaikowskijs Klavierkonzert in d-moll auf das große Podium; sie erwies ihre künstlerische Berufung. Im gleichen Konzert kam noch die »Nußknacker-Suite« zur Aufführung. Damit erreichte die Renaissance Tschaikowskijs, dessen Violinkonzert in D-dur mit *Huberman* und dessen »Pathétique« vor Weihnachten gleich zweimal aufgeführt wurde, zuerst vom Konzert-Verein, dann von der Philh. Gesellschaft (nicht umgekehrt, wie im vorigen Bericht angegeben wurde) einen Rekord an Aufführungen. In einem Kammermusikabend des Konzert-Vereins erwies sich *Grete Schöberl* (Berlin) mit den gefürchteten Variationen und Fuge von *Reger* über ein Thema von Telemann als reife Virtuosin von geistigem und physischem Format und zweifellos glänzender Zukunft. *Gerhard Hellmers*

DANZIG: Als einzige Neuheit setzte *Henry Prins* in den Philharmonischen Konzerten *Prokofieffs* liebenswürdig-spielerische, doch nicht mehr sehr junge »Klassische Sinfonie« vor. Sonst beherrschten die Solisten das Feld: *Kempff* mit Mozarts C-dur-Konzert, *Graveure* mit Händel-Arien. Als geschmackvoller Interpret altitalienischer Klaviermusik stellte sich der Bologneser C. Valabrega vor. Unter den von heimischen Künstlern bestrittenen Abenden fesselte besonders einer von *Ella Mertins* und *Hugo Socnik* mit Werken für zwei Klaviere. Ein Kompositionsabend des Danzigers *Alfred Paetsch* machte mit einem noch um Gestaltung ringenden Talent bekannt.
Heinz Heß

DRESDEN: In einem Konzert mit der Dresdener Philharmonie brachte *Fritz Busch* eine *Sinfonietta* von *Hans Chemin-Petit*. Das fließend und klangvoll geschriebene Werk, das alte Formen mit gefälliger Gewandtheit erneuert, fand verdient freundliche Aufnahme. Als Uraufführung hörte man in den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle ein *Konzert für Violine und kleines Orchester* von *Hans Gál*. Daß ein Meister wie *Georg Kulenkampff* für diese Neuheit als Solist eintrat, kam ihr natürlich sehr zugute. Aber auch an

sich wirkt sie durch natürliche Musizierlust. Im ersten Satz sind Allegro- und Scherzoelemente anregend zusammengefaßt, der zweite schlägt den besinnlichen, sonoren Sarabandenton der Corellizeit an, der dritte ist ein frisches, aber auch vielfach mit Lyrik durchsetztes Rondo. All das ist mit kluger kompositorischer Technik gestaltet, fein, leicht, delikat im Klang — kurz ein Werk, an dem man Freude hatte. Am gleichen Abend hörte man noch das Vorspiel zu einer Oper »*Judith*« von dem Jungitaliener *Livio Luzzato*, eine komplizierte Sache für Chor, Solostimmen und Orchester, der gewisse Stimmungswerte eigen sind, die sich aber auch auf weite Strecken ins Chaotische verliert. *Eugen Schmitz*

DUISBURG: Der Städtische Gesangverein feierte das 80jährige Bestehen unter der Leitung seines dieswinterlichen Gastdirigenten *Heinrich Knapstein* durch *Händels* »Samson«. Mit dem Erscheinen *Fritz Buschs* am Dirigentenpult war das ungewöhnliche Erlebnis verknüpft, sinfonische Gaben von Mozart und Brahms ausdrucksgesättigt entgegennehmen zu können. *Max Fiedler*, der Brahms einen ganzen Abend widmete, war überraschend elastisch und setzte die gewählten neuromantischen Werke mit Georg Kulenkampff und Emanuel Feuermann in blühenden Klang um. Für neue Kammermusik warb Erwin Baltzer, der *Hindemiths* kontrapunktisch unmelodisches Trio für Bratsche, Saxophon und Klavier, *Ravels* Klaviersuite »Miroirs«, *Skrjabins* vier Präludien vorsetzte, bei *Vycpaleks* Suite für Bratsche polyphonisch klar abgesetzte Linien als Ausfluß virtuosen Könnens aufdeckte und mit der Erstaufführung der Lyrischen Suite für Sopran und sechs Soloinstrumente von *H. Chemin-Petit* die stärksten Gewinne fürs Gemüt erzielte. Ein Kammermusikabend des von Heinz Eccarius betreuten Collegium musicum hatte das Bruinier-Quartett zu Gast gebeten, dessen hochwertige Spielkultur u. a. für die Taufe des Streichquartetts von *Hans Humpert* eingesetzt wurde, aber in den sorglos verflochtenen Linien keine vertiefte Haltung spiegeln konnte.
Max Voigt

DÜSSELDORF: Die *Urfassung* von *Bruckners* Neunter, die *Weisbach* zu ergreifend monumentaler Wiedergabe brachte, sollte künftighin nur noch als einzige in Frage kommen. Denn trotz der scheinbar so geringfügigen Retuschen ist der ursprüngliche Charakter des Werkes weitaus herber und großartiger und dadurch für Bruckners Wesenheit viel kennzeichnender. Der Chor bewies am gleichen Abend seine hohe Fähigkeit mit *Heinz Schuberts* musikantischem »Hymnus« und dem ersten Schlußchor aus »Parsifal«. — Das junge *Düsseldorfer Trio*, das sich unter anderem des viel zu selten berücksichtigten g-moll-Trios von *Smetana* annahm, konnte großen Erfolg erringen. Aus Anlaß des Karnevals wartete die *Vereinigung für Neue Musik* mit köstlichen Grotesken von *Graener*, *Gruenberg* und *Grosz* auf. *Carl Heinzen*

GRAZ: Auch das Konzertleben ist todkrank. Im vorigen Jahre waren bis Ende Februar sechs Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters mit sechs Neuheiten, heuer, unter *Alexander M. Szenkar*, im übrigen eine starke Dirigierbegabung, deren zwei ohne Neuheit. Sonst hat nur die Mitteilung Interesse, daß die Grazer Chorvereinigungen »Singverein« und »Schubertbund« unter *Hans Hollmann* ein Novitätenkonzert für steierische Tondichter zusammen mit dem städtischen Orchester veranstalteten, wobei Orchesterbruchstücke von *Günther Eisel* aus der Oper »Der Findling«, eine mäßig begabte Arbeit, und eine Ballade für Cello und Orchester von *Egon Kornauth*, ein thematisch wertvolles Stück, zur Erstaufführung, und »Vier Musikantenstücke« des hochtalentierten *Hans Holenia* zur Uraufführung kamen. Außerdem wurde das Oratorium »Eines Menschen Lied« von *Otto Siegl* unter stürmischem Beifall wiederholt, das im vorigen Jahre hier seine Uraufführung gefunden hatte.
Otto Hödel

HAMBURG: Als Gastdirigenten erschienen im Zyklus der Sonderkonzerte mit dem philharmonischen Orchester nochmals *Otto Klemperer* und *Fritz Busch*, von denen Klemperer den weit größeren Erfolg errang. *Furtwängler* zollte dem Brahms-Jahr, das in Hamburg noch im Mai mit einer großen zyklischen Veranstaltung gefeiert werden wird, bereits einen Tribut mit einem Abend, der, mit *Alfred Hoehn* als Solisten (d-moll-Konzert), in der Individualität des Dirigenten, des prachtvollen Orchesters die gebührenden Sonderwerte erreichte. *Eugen Papst* brachte im Chorkonzert der Singakademie *Händels* »Samson«, in der für den heutigen Stand der Händel-Pflege in einigen Punkten revisionsbedürftigen Chrysanderschen Bearbeitung. Eine neue Komposition des jetzt in Hamburg ansässigen *Artur Hartmann*, ein abendfüllendes »Kleines Hauskonzert« (21 Nummern) für Kammer-

orchester und Gesang, das ich nicht hören konnte, wird als Werk geschildert, das in zeitkünstlerischen Beziehungen seines Inhalts und Stils wegen zu interessieren vermag. *Max Broesike-Schoen*

HEIDELBERG: Auch in seinem zweiten Konzertwinter bewährt sich der junge Musikdirektor des Städt. Orchesters als sicherer Führer, wennschon seine Grenzen deutlich abgesteckt sind: *Kurt Overhoff* ist Romantiker, dies aber ganz und ehrlich! Die Sinfoniekonzerte brachten Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 1 (mit der Cembalistin Alwine Möslinger), Mozarts Klavierkonzert in c-moll (mit Rudolf Müller-Chappuis), Schuberts C-dur-Sinfonie als Höhepunkt der Wiedergabe; Regers Ballettsuite in reicher Farbenbrechung, das Violinkonzert von Brahms mit Anatol Knorre, der die überanstrengten Erwartungen hier nicht erfüllen konnte; Hindemiths Konzert für Orchester op. 38 wurde gleich zweimal geboten, ohne damit vertieften Eindruck zu erwecken. Herbert Haag spielte den Orgelpart in Wolfgang Fortners Konzert für Orgel und Orchester mit Einsatz hohen Könnens gegen die unzulängliche Stadthallenorgel. Umrahmt war es von Strawinskijs Pulcinellasuite, die koloristisch reizvoll herausgebracht wurde, und Beethovens Pastoralsinfonie. Die Programmgestaltung der Volkssinfoniekonzerte bietet ähnliche Probleme: R. Wagners »Pariser Bacchanal aus Tannhäuser«; Tschaikowskijs Pathétique. — Der Bach-Verein bot einen würdigen Kammermusikabend des Klingler-Quartetts und einen Liederabend, der ganz nur unbeschwerte Anmut und Lieblichkeit war: Maria Ivogün sang, von Mark Lothar am Flügel hingebend unterstützt. Der Bach-Vereinschor sang unter Poppens Leitung Haydns »Jahreszeiten«. Im Solistenquartett ragte Ria Ginster durch Ausgeglichenheit hervor. — Zum alljährlichen Konzert kam *Furtwängler* mit seinen Berliner Philharmonikern: Edwin Fischer spielte das zweite Brahms-Konzert zwischen Mozarts Sinfonie in D-dur (ohne Menuett) und Beethovens Achter. *Richard Strauß* dirigierte nach einer nicht voll befriedigenden Mozart-Sinfonie zwei Werke analoger Entwicklung: seine sinfonische Dichtung »Tod und Verklärung« und die dritte Leonoren-Ouvertüre.

Friedrich Baser

KÖNIGSBERG: Als weiterer Gastdirigent erschien in den Sinfoniekonzerten *Eugen Jochum*. Er hinterließ auch diesmal mit seiner großzügigen Deutung von Beethovens »Fünfter« tiefe und nachhaltige Eindrücke. Ein anderes Konzert leitete *Erich Seidler*, der musikalische Führer des hiesigen Rundfunks. Er brachte eine Sinfonie von *Max Trapp* in hervorragender Aufführung zu großem Erfolg. Hauptdirigent dieser Konzerte ist *Bruno Vondenhoff*, der uns *Hindemiths* Konzert für Streicher und Bläser (1930) vorsetzte. Bei glänzender Wiedergabe hinterließ das Werk einen sehr günstigen Eindruck. Die Zahl der Konzerte hat im übrigen gegen das Vorjahr nachgelassen. Nur wenn auswärtige Größen kommen, sind die Säle voll. In letzter Zeit waren es *Ad. Busch* und *Serkin*, das *Klingler-Quartett*, *Louis Graveure*, *Huberman* und die *Ivogün*. Die in früheren Jahren häufigen Abende einheimischer Künstler haben fast ganz aufgehört. *Otto Besch*

LENINGRAD: Der ständige Dirigent der Staatsphilharmonie *A. Hauk* eröffnete die Saison mit sinfonischen Werken von Tanejeff, Schostakovitsch und Schasorin. Die Aufnahme, die die Sinfonie Tanejeffs beim Auditorium fand, zeigte, daß das sinfonische Schaffen dieses Meisters mit Unrecht nur selten in den Programmen erscheint. Den Reigen der Gastdirigenten eröffneten *Fritz Stiedry* und *Oskar Fried*. Stiedry leitete 5 Konzerte, die 3 Sinfonien von Beethoven, die zweite von Brahms, die D-dur-Sinfonie von Mozart, die sechste von Bruckner, Mahlers »Lied von der Erde«, Hindemiths Konzert für Blas- und Streichinstrumente u. a. umfaßten. Fried eröffnete sein Gastspiel mit französischer Musik und bot die Phantastische von Berlioz und Ravels »Daphnis und Chloe« und »Walzer«. *Horenstein* debutierte mit Mozart und Mahler (Fünfte). Außerdem stand er am Pult eines Sonderkonzerts für die Arbeiterschaft des Werkes »Elektropritor«, welches die Ouvertüren zu »Figaros Hochzeit« und den »Meistersingern« und die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 brachte. Das Wagner-Gedächtniskonzert der Philharmonie unter Hauk setzte mit dem Trauermarsch aus der »Götterdämmerung« ein und klang in Fragmenten aus »Tristan« und »Parsifal« aus. Den Brahms-Gedächtniszyklus eröffnete Hauk mit der Akademischen Festouvertüre, der ersten Sinfonie und dem Klavierkonzert in B-dur. Erfolgreich debütierte der junge Dirigent N. Rabinowitsch mit Beethoven und Wagner, während ein anderer junger Dirigent, M. Schneiderman, die Jugend mit Werken von Grieg und Borodin bekannt

machte. Zwei russische Emigranten — S. Prokofieff und Alexander Boroseskij — traten an Klavierabenden auf, der erste mit eigenen Kompositionen, während letzterer ein Programm mit Bach-Busoni, Scarlatti, Beethoven, Brahms, Ravel, Liszt, Schimanowski, Debussy hinlegte. — Die Sänger des Usbekischen Ensembles verstanden es, mit antiken Antiphonen Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Prof. Dorliak vom Moskauer Konservatorium leitete das Gesamtgastspiel einer Brigade dieser Hochschule, in welcher die Sänger Kirilschek und Frl. Krugenvokaja, die Geigerin Bugatschewskaja und die Cellistin Kasoluparen durch bedeutendes Können angenehm auffielen. Das Großrussische Orchester, namens Andrejeff, brachte die »Pioniersinfonie« *A. Pasentschenkos* zur erfolgreichen Uraufführung. Die mexikanische Sängerin C. Mitchell verstand es, durch mexikanische und indianische Lieder die Aufmerksamkeit zu erregen. Der 20jährige Komponist V. Shelotinski hat seine zweite, dem Andenken der Opfer der Revolution gewidmete Sinfonie beendet. Wenn der Schtscherbatscheff-Schüler das Problem der revolutionären Sinfonie auch nicht gelöst hat, so hat er doch eine imposante mit Pathos geschwängerte heroische Trauersinfonie geschaffen, die demnächst in der Philharmonie zur Aufführung kommt.

A. Constantin Beckmann

MAILAND: Die Konzertsaison wurde mit drei Konzerten des Orchesters der Scala unter der Leitung der Kapellmeister De Sabata, Ferrero, Ghione eröffnet. Da dieses Orchester auf sechs Monate für die Theateraufführungen verpflichtet ist, so wurde ein zweites Orchester ausschließlich für Sinfoniekonzerte gegründet. Das erste wurde von *Max Reiter* dirigiert, der sich als ein sicherer und erfahrener Dirigent erwies. Er leitete u. a. das »Heldenleben« von *Strauß*. Im darauffolgenden Konzert machte er uns mit einer nach virginalistischen Kompositionen geschriebene »Suite Inglese« von *Ettinger* bekannt, eine Art Musik, die bekanntlich zu Zeiten der Königin Elisabeth blühte. Die jetzige Transkription in der Orchesterform, die ihr Ettinger gegeben hat, schien nicht glanzvoll und farbenreich genug. Großes Interesse erfuhr ein Konzert für vier Violinen und Orchester von Vivaldi, dem die Vorführung der Bachschen Transkription des Konzertes selbst für vier Klavizimbel folgte. Ein Konzert wurde von *Respighi* dirigiert, der zum erstenmal die für das Streichorchester umgeschriebene »Dritte Serie alter Tänze und Arien für die Laute« vorführte. Ebenfalls zum erstenmal ein »Adagio con Variazioni« für Cello und Orchester von Respighi, reich an geistvollen orchestralen Ineinanderwirkungen. Die »Società del Quartetto« hat die Saison mit einem Konzert *Artur Schnabels* (Mozart, Schubert, Beethoven) eingeweiht. Die »Società degli amici della musica« begann mit dem Konzert der tüchtigen Pianistin Navach. Das »Teatro del Popolo« hat einige Konzerte mit dem vorzüglichen Quartett Poltronieri gegeben und zu Ehren von *Brahms* eine Gedächtnisfeier veranstaltet und u. a. die 18 Liebeslieder-Walzer vorgeführt.

Lodovico Rocca

MÜNCHEN: Als erstes Werk neuester Richtung erklang unter *Hauseggers* Leitung die *Honegger*-Sinfonie. Der musikalische Gehalt ist in ungeheuer gedrängter Weise zusammengeballt. In drei knappen Sätzen wird reiches thematisches Material mehr oder weniger improvisierend verarbeitet. Der erste Satz, mit motorischen Energien konzentriert geladen, wird durch überreiche Verwendung von rücksichtslos sich reibenden Imitationen etwas unübersichtlich; im ganzen trägt er eine kämpferisch-wilde Haltung, die nach gewaltiger Steigerung am Schluß pessimistisch-resigniert in ein Nichts verebbt. Das Adagio führt auf taktweise aufsteigenden Bässen, die die Grundbewegung liefern, eine Espressivolinie der Celli durch verschiedene Instrumentalgruppen zu leidenschaftlichem Ausklingen. Das Prestofinale, aus unbestimmten Gründen entsteigend, entwickelt sich zu einer Art Rondo mit einem naturhaft-primitiven Thema. Das bei aller Kürze schwierige Werk fand eine sehr präzise Wiedergabe und eine freundliche Aufnahme. — Dem Andenken *Alexander Ritters* brachte Hausegger eine Aufführung von dessen sinfonischer Trauermusik »Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe«, eines jener programmusikalischen Werke, die in ihrem geschlossenen Aufbau und in ihrer streng logischen Entwicklung einen vergessen lassen, daß hier ein außermusikalisches Programm zugrunde liegt. — Aus der Flut von *Wagner*-Gedenkfeiern sei die Wiedergabe der *C-dur-Sinfonie* durch *Hans Weisbach* erwähnt, ein — ehrlich gesagt — weniger als mittelmäßiges Stück, das in keiner Hinsicht den kommenden Meister verrät.

Oscar von Pander

NÜRNBERG: *Hans Weisbach* führte sich im Philharmonischen Verein mit einer charaktervollen Aufführung von *Bruckners*

Siebenter sehr vorteilhaft ein. Leider hatte er in der Geigerin Hedwig Faßbaender keine äquivalente Solistin für diesen Abend zur Seite. Der Abonnentenstamm zeigt nach wie vor eine große Abneigung gegen neue Musik. *Alfons Dressels* bescheidener Versuch mit *Wladimir Vogels* artistisch gemachten Orchesteretüden fand wenig Gegenliebe. Um so mehr konnte *Emanuel Feuermann* mit der souveränen Wiedergabe des Dvorakschen Violoncellokonzertes den Beifall auf sich lenken. Vorbildliches leistet *Karl Demmer* mit seinem Nürnberger Konzertvereinsorchester. Er brachte die Sinfonie des Bambergers *Karl Schäfer* zur Uraufführung, ein Werk, das durch den monumentalen Zug seines formbeherrschten Hauptsatzes imponiert und das im Lento auf erweiterter harmonischer Grundlage eine organgisch gewachsene Polyphonie erkennen läßt. Das Finale dagegen ist teilweise sehr roh gearbeitet und zeigt in der Wahl seiner thematischen Mittel zu wenig Selbstkritik. Eine glanzvolle Instrumentation nach Straußschen Vorbildern und eine glatte kontrapunktische Satztechnik besitzt *Karl Rorichs* Ouvertüre »Turandot«, die Demmer mit des Komponisten Vorspiel »Iphigenie« zur Uraufführung brachte. Die stärksten Eindrücke dieses Abends vermittelten neue Lieder für Sopran und Streicher von *Armin Knab*, die Henriette Klink-Schneider in ihrer glücklichen Dualistik von Choral und Volkslied stilistisch sehr überzeugend zur Geltung brachte.

In seinen Kammerkonzerten zeitgenössischer Musik hatte *Adalbert Kalix* zwei weitere Werke von *Karl Höller*, das leidenschaftliche Klavierquartett und die groß angelegten Toccata-Improvisationen für 2 Klaviere mit viel Erfolg zur Aufführung gebracht. Eine schwere Kost bildete die atonale Musik des jungen, sehr begabten *Willi Spilling*, ein Streichtrio und Lieder nach Versen von George. Wesentlich leichter konnte sich daneben *Hermann Reutter* mit seinen »russischen Bildern« durchsetzen. Zu bewußt folkloristisch kehrt *Matthias Seiber* in einem Streichquartett und *Kodaly* in seinen Volksliedern den Ungarn hervor. Mehr Klangsinn als frühere Arbeiten zeigen die »Tonsätze für Klavier« von *Ludwig Weber*. Das reifste Werk dieser Abende blieb fraglos *Jarnachs* Soloviolinsonate. Die akademische Klaviersonate von *Erwin Heß* fiel daneben bedenklich ab. Kalix hat mit diesen Konzerten der Pflege neuer Musik wieder eine Basis geschaffen, wie sie gegenwärtig selbst in den deutschen Musikzentren nur selten zu finden ist. Eine wissenschaftlich gründlich fundierte Pflege wird in Nürnberg auch der alten Musik durch das »Kammertrio für alte Musik« und das »Collegium musicum am musikhistorischen Museum Neupert« entgegengebracht. Der »Verein für klassischen Chorgesang« und der »Fürther Singverein« vereinigten sich zu einer Aufführung der Beethovenschen »Neunten«. Der »Lehrergesangverein« griff auf Händels »Messias« zurück und der »Nürnberger Madrigalchor«, der »Mozartverein« und »Jugendchor« brachten Schütz' Weihnachtsoratorium nach langer Zeit in Erinnerung.

Wilhelm Matthes

PARIS: Es ist lohnend, die hauptsächlichsten im Laufe des vergangenen Konzertmonats aufgeführten Neuschöpfungen zeitgenössischer Komponisten unter die Lupe zu nehmen. »Kakemonos« von *Mariotti*, ein technisch sehr anspruchsvolles Orchesterwerk, hinterließ keinerlei zwingende Eindrücke. Die Substanz ist schwach, das formale Gewand uninteressant. Im Orchester Straram, dessen Dirigent *Walter Straram* sich in hervorragendem Maße für die neuzeitliche Komposition einzusetzen bestrebt ist, gelangte ein Concerto für Klavier und Orchester zur Uraufführung. Dieses routiniert gemachte Werk hat ohne Zweifel interessante Einzelheiten aufzuweisen, die auf kompositorische Begabung des Autors schließen lassen, ist aber sonst, insbesondere im langsamen Satz ohne Tiefgang und bleibt daher in der Hauptsache oberflächlich und wirkungsschwach. Eine »Sarabande für Orchester und Chor« von *R. Ducasse* erwies sich als eine recht eingängige Komposition, die sowohl diesseits als auch jenseits der atonalen Grenzpfähle Freunde finden wird. »Concerto für Orchester, Saxophon und eine Singstimme« von *J. Beers*, des Organisten der deutschen evangelischen Christuskirche, offenbarte in auffallender Weise, welche Diskrepanz zwischen dem Wollen und Vollbringen des Komponisten besteht. Dieses Concerto erwies sich als ein Werk, das zwar von einem vielwissenden Geiste geschaffen wurde, in dem aber dieses Wissen vor der Intuition die Vorherrschaft gewinnt. Immer dann, wenn man einen wirkungsvollen Abschluß voraussieht, führt uns der Komponist durch neue Langweilsgänge in ein anderes Wartezimmer. Am besten gerieten Beers der langsame Mittelsatz und einige Teile des Finale. Es ist dem Komponisten in der Art der Zusammenstellung — Orchester, Saxophon und Singstimme —

Originalität nicht abzusprechen. Allein in allen drei Teilen der Komposition der Frauenstimme keinen Text, sondern nur die Vokale a und i zuzuweisen, mag wohl als Experiment gelten, hat aber mit Gesang in des Wortes wahrster Bedeutung nichts zu tun. Als eine der stärksten Talentproben gab sich die Komposition *G. Hugons* »Le Ballet de la Reine de Saba« zu erkennen. Nach einleitenden Tonphrasen in Englisch Horn, Fagott und Klarinette — wobei man in ausgiebigster und peinlichster Weise an den Beginn des III. Aktes des »Tristan« erinnert wurde — zeigte es sich, daß der Komponist doch mehr zu sagen hatte, als man anfänglich annehmen mochte. Im Ablauf der Komposition verdichtete sich der reiche Ideengehalt zu bemerkenswerter Intensität, und man war überrascht, wie es Hugon gelang, mit verhältnismäßig geringen Mitteln so unerhörte Klang- und Tiefenwirkungen hervorzubringen. — Anläßlich bedeutender Konzertveranstaltungen ist u. a. der außerordentliche Erfolg *Emil Sauers* und der Triumph *Fedor Schaljapins* besonders hervorzuheben. *Heifetz* und *Brailowsky*, der in sechs Konzerten sämtliche Chopinwerke zum Vortrag bringt, wurden lebhaft gefeiert. *Alfred Piccaver* und *Elisabeth Gerö* boten im Orchester Lamoureux weit über dem Alltag Stehendes. *Weingartner* dirigierte im Orchestre Pasdeloup unter Mitwirkung des Chors von St. Gervais mit hervorragendem Publikumserfolg Beethovens Neunte und die Missa solemnis.

Otto Ludwig Fugmann

STRASSBURG: Von den Sinfoniekonzerten, die *Paul Bastide* leitete, konnte nur eins einigermaßen befriedigen; die beiden andern machten vor allem durch ihre wahllose Zusammenstellung einen verwirrenden Eindruck. Man hörte neben der Manfred-Ouvertüre und dem von *Alice Hekking* mehr schlecht als recht vorgetragenen Klavierkonzert von *Robert Schumann* ein nicht gerade hinreißendes Divertissement von *Gabriel Pierné*, zwei sinfonische Dichtungen »Baba-Yaga« und »Kikimorä« von *Anatol Liadoff*, die durch die reiche Verwendung russischer Volksweisen und durch die phantasievoll-farbige Instrumentation gefielen, Arien und Lieder von Bach, Méhul, Duparc, Berlioz, Händel, die in dem Pariser Tenor *Henri Saint Cricq* einen ebenso stimmgewaltigen wie tief musikalischen Interpreten hatten, die Orchestersuite »des Indes Galantes' van *Rameau* und die brillante Impression »Feu d'Artifice« von *Strawinskij*. Das Konzert, das *Bronislaw Huberman* zum erstenmal nach Straßburg brachte, vermittelte die »Tragische Ouvertüre« von *Brahms*, sein Konzert für Violine und Orchester op. 77 und zum Schluß die Pastoral-Sinfonie von *Beethoven*. *Bastide*, der mit Recht als einer der ersten Operndirigenten unserer Zeit gilt, war dem Orchester und den Solisten ein sicherer Führer. *Paul Paray* glänzte mit einem Programm, das seine enorme Wandlungsfähigkeit und Einfühlungskunst unterstreichen sollte. Die breit aufgebaute, trotz aller Leidenschaft herb empfundene 1. Sinfonie von Brahms erfuhr eine mit fast sachlicher Kühle geleitete Interpretation, an der höchstens das allzu krasse Herausarbeiten der Effekte auszusetzen war. Das Vorspiel zum »*Parsifal*«, *Ravels* kunstgewerblich schillerndes Tanzpoem »Der Walzer«, *Faurés* zartbeschwingte Bühnenmusik zu Maeterlincks »Pelleas und Melisande« und das unverwüstliche »Cappricio espagnol« von Rimskij-Korssakoff füllten den zweiten Teil des Abends. Ein sehr anregendes Programm bot *Fritz Münch*. Im Brennpunkt des Interesses stand die vor zwanzig Jahren entstandene Sinfonie des mit 24 Jahren verstorbenen *Heinrich Bienstock*, die jetzt erst zur *Uraufführung* gebracht wurde. Wir stehen einer solchen Musik, die zur Zeit ihres Entstehens noch das größte Aufsehen erregt hätte, kühler und abwägender gegenüber. Gleichwohl: hier entlädt sich eine großartige musikalische Phantasie, deren Suchen nach neuen Formen und Gestaltungsmöglichkeiten einen oft ergreifenden Ausdruck findet. Von den vier Sätzen sind die beiden Ecksätze zweifellos die eindruckvollsten. Weniger überzeugend wirkten die beiden Mittelsätze, ein Lento, das streckenweise viel zu breit und überladen in der Orchestration aufgebaut ist, und ein Vivace von quecksilbernei Lebendigkeit. Am gleichen Abend gelangten noch die 2. Suite für Orchester von *Georg Enesco* und die Psalmensinfonie von Strawinskij zur hiesigen Erstaufführung. Die Suite des Rumänen ist reich an reizvollen thematischen Einfällen, überraschend einfach in der orchestralen Gestaltung und interessant besonders durch die Mischung von klassischen Stil und modernem Empfinden. Der »*Wilhelmer-Chor*« bot, unterstützt vom Städtischen Orchester und hervorragenden Solisten, eine prächtig beschwingte Aufführung der »Missa Solemnis« von Beethoven. — An bedeutenden Solisten hörte man *Cortot*, *Thibaud*, *Flesch*, *Friedberg* und noch einmal *Huberman*, der mit seinem ausge-

zeichneten Begleiter *Siegfried Schultze* einen eigenen Abend gab. *van den Broecke*

TURIN: Die oberitalienische Rundfunkgesellschaft hat Sinfoniekonzerte veranstaltet, die unter Beiwohnung des Publikums stattfinden. Die ersten wurden von *Respighi*, *Zandonai* und *Janssen* dirigiert. Respighi hat in Turin zum erstenmal seine »Maria Egiziaca«, ein Konzerttryptichon geboten. Es scheint uns eine der inspiriertesten Tondichtungen von Respighi. Zandonai leitete den dritten Akt der »Ritter von Ekebù« kraftvoll und echt, dann die »Ballata Eroica«, in der wir nicht den besten Zandonai finden, und den lebhaften »Trescone«. Janssen widmete sein Konzert amerikanischen Kompositionen. Wir bekamen Stücke von *Mac Dowell* (ziemlich konventionell), von *Robinson*, *Griselle*, *Bloom* zu hören, alle mehr unterhaltend als originell. Die »Prateria« von *Sowerby* schien uns ziemlich gehaltvoll, »Capo d'anno a New York« von Janssen geistreich und einnehmend. Es werden nun Marinuzzi, Molinari, Klemperer, Strawinskij usw. dirigieren. Der G.U.M. hat die Saison mit dem Pianisten *Maas* eröffnet. Das Programm war ausschließlich Bach gewidmet. Maas holte sich einen lebhaften Erfolg: er ist ein Künstler voll Kraft und Tiefe. Die »Pro Coltura« hat ihre Konzerte mit *E. Fischer* und seinem Kammerorchester begonnen: ich gedenke hier des »Ersten Brandenburgischen Konzertes« von Bach und des »Konzertes in mi b« von Mozart, die beide eine der Schönheit der Schöpfungen entsprechende Ausführung erhielten. Der Chorverein »Stefano Tempia«, der von M. Pistone geleitet wird, begann die Reihe seiner Kundgebungen mit einem Konzert, in dem die »Pfingstkantate« von Bach besonders gefiel.

Lodovico Rocca

WIEN: Gravitierte nicht neuerdings *Hermann Scherchen* nach Wien, um hier gelegentlich nach dem Rechten zu sehen, wir würden kaum auf unser Pensum an neuerer Musik kommen. Ergiebig in diesem Sinn war insbesondere das Konzert, das Scherchen für die »Ravag« und die Gesellschaft der Musikfreunde dirigierte. Zunächst wurde *Strawinskijs* »*Russische Bauernhochzeit*« — »*Les noces*« — gefeiert. Ein höchst ergötzliches Stück: drastische Kombinationen plappernder Chor- und deklamierender Solostimmen, von vier Klavieren und etwa einem Dutzend Schlagwerker lustig akkompagniert. Wie beim »Sacre du printemps« ist es das kultische Element, an dem sich Strawinskijs artistisches Wesen so herzhaft aufrichtet: aus der Erdnähe östlichen Menschentums empfängt die abendländisch müde Tonkunst neue Kraft oder doch neue Fähigkeit zu naiver, primitiver Wirkung. Jedenfalls geht es in der Musik dieser »Tanzszenen« ebenso urtümlich zu, wie bei den Bräuchen der Bauernhochzeit selbst, von denen das Programmbuch allerhand Naiv-Poetisches und Ungeniert-Drastisches erzählt. — Primitivität, bei Strawinskij zumeist ästhetische Pose, ist bei *Jos. Matthias Hauer* echteste, reinste Natur. Dieser seltsame Prophet unternimmt es, die Musik gleichsam neu zu entdecken, und das, was er schreibt, klingt in der Tat mitunter so, als müßte sie neu entdeckt werden, als stünde die Tonkunst an einem neuen Anfang, an der Schwelle einer neuen Kindheit. Hauer komponiert nach einem geheimnisvollen »Tropen«-System, dessen Permutationsregeln vermutlich auch bei den »*Wandlungen*« seines »*Kammeroratoriums*« in Anwendung gebracht werden. Was da zustande kommt, ist ungelenk, unplastisch und vor allem auffallend unrythmisch — kein schärferer Gegensatz als Hauers metrisches Gleichmaß und Strawinskijs rhythmisch elastische Pointen: diese Musik klingt so gar nicht »gekonnt«, eher unbeholfen und dilettantisch, aber sie ist doch irgendwie auf der rechten Spur. Sie fügt die Töne zu einer flächenhaften, gleichmäßig schraffierten oder ornamentierten Grundierung, auf die die schmucklose Zeichnungen rezitativisch geführten Gesanges abgesetzt werden. Mit dem Charakter der Hölderlinschen Gedichte, die Hauers Kammeroratorium heranzieht, steht der herbe, trockene und durchaus unsentimentale Klangstoff dieser Musik im besten Einvernehmen.

Heinrich Kralik

WUPPERTAL: Der wagemutige Leiter des Wuppertaler Theaterchors, *Heinz Anraths*, trat nach der Uraufführung der »Christnacht« von *Haas* mit seinem tüchtigen Kammerchor schon wieder für Neues ein: man hörte Werke von Baußnern, Pestalozzi und Karl Marx. Dazwischen machte Gertrude Hepp mit *Kreneks* »Reisebuch« bekannt. Ebenso wie die fast zu bescheidene »Dichtung« ist auch die Musik Skizze — voll Witz und Laune, bisweilen mit etwas Empfindung getränkt, manchmal ein bißchen banal: man wartet von einem Lied zum andern, bis der Komponist die Sache wirklich ernst nimmt.

Walter Seybold

* K R I T I K *

BÜCHER

PAUL STEFAN: *Die Wiener Oper*. Augartenverlag: Stephan Szabo Wien.

»Von den Anfängen bis in die neueste Zeit« der Wiener Oper will diese knapp 100 Seiten umfassende Schrift führen. Merkwürdigerweise gelingt ihr das am besten im Hinblick auf die frühere Zeit, die sehr unterhaltsam und anschaulich geschildert wird und deren Darstellung, stets in gewandter Form gehalten, lebendig erfaßte kulturhistorische Durchblicke gibt. Je näher der Verfasser der Gegenwart kommt, um so unfreier wird er. Dem letzten Kapitel fehlt die erforderliche kritische Distanzierung völlig, so daß man wünschen möchte, das Buch wäre mit dem Abschluß der Ära Gregor zu Ende. Daß Stefan die Mahler-Zeit mit besonderer Begeisterung und Kenntnis der Begebenheiten schildert, bedarf kaum der Erwähnung, und daß auch sonst Sympathien und Antipathien spürbar werden, schadet nichts. Unklar ist nur, was Stefan mit seiner Behauptung meint, ich hätte »das Opernspiel im Sinne des Luxustheaters eben noch theoretisch gerechtfertigt«, sozusagen post festum, als gäbe es neuerdings eine andere Art Oper. Da scheint ein doppeltes Mißverständnis vorzuliegen: die Oper soll und kann freilich niemals eine Angelegenheit des täglichen Bedarfs sein, man wird sich auch nie eine Suppe daran kochen können. Sie bleibt das Fest von Gesang und Tanz als solches, also im Sinne des realen Lebensbedarfes stets ein Luxus. Mir kam es darauf an zu erweisen, daß dieser Luxus eben keine Überflüssigkeit und der reale Lebensbedarf kein Maßstab ist für die Bewertung der Notwendigkeit kultureller Dinge, selbst dann nicht, wenn diese Gesang und Tanz, also Oper heißen. Aber sollen wir Gesang und Tanz aus der Oper verbannen, um sie auf diese Art als nutzbringendes Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu legitimieren? Das wird auch Stefan nicht wollen, und die Wiener Oper schon gar nicht. Also bleibe die Oper auch fernerhin, was sie ist und war, und soweit dies Luxus heißen soll, heiße es so. *Paul Bekker*

ERDMANN WERNER BÖHME: *Musik und Oper am Hofe Herzog Christians von Sachsen-Eisenberg (1677—1707)*. Ein musik- und theatergesch. Beitrag. Verlag: Richter, Stadtroda (1930).

Der durch seine fleißige Greifswalder Dissertation über die Thüringer frühdeutsche Oper bekannt gewordene Verfasser legt hier einen besonderen Abschnitt aus jenem Thema in breiter Ausführung vor. (Die Dissertation bringt dazu unter »Eisenberg« noch einige Ergänzungen.) Diese Eisenberger Hofmusik verdiente in der Tat einmal die ausführliche quellenmäßig unterbaute Behandlung, die ihr hier zuteil geworden ist. Zwar liegt auch hier wie in manchen ähnlichen Fällen die Sache so, daß die Überlieferung nichts mehr an Notenmaterial hergibt und der Forscher sich auf Aktenmaterial, Textbücher und Szenarien stützen muß. Aber daraus ließ sich schon ein anschauliches Bild des Musiklebens unter dem Herzog Christian entwickeln, dessen Hof vorübergehend ja auch die beiden Brüder Krieger beherbergt hat, wobei freilich die Beteiligung Johann Philipps als Komponist von Eisenberger Opern, so nahe sie liegt, nicht zu beweisen war. Viele auch Eitner bisher unbekannte Namen tauchen in den Listen der Kapellmitglieder, der Trompeter und Pauker sowie der Stadtpfeifer auf. Ihre Zusammenstellung ist von unschätzbarem Wert als Materialgrundlage für jede weitere lokalgeschichtliche Arbeit, wie sie ja soeben in einer »Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Forschung thüringischer Musik« ihre organisatorische Grundlegung gefunden hat. Wichtige Beiträge zur Geschichte der frühdeutschen Oper bietet der dem Musikdrama am Eisenberger Hof gewidmete Teil der dankenswerten Schrift, der man nur noch größere Sorgfalt im Zitatenwesen sowie vielleicht auch eine Zusammenfassung der benutzten Quellen gewünscht hätte. *Willi Kahl*

JULIUS KAPP: *Richard Wagner und die Berliner Oper*. Mit 33 Bildern. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Für die Darstellung des Verkehrs des Meisters mit den Intendanten der kgl. Oper zu Berlin wird hier alles zusammengetragen, was sich an Dokumenten im Archiv der Staatstheater vorfand, also alles, was den Aufführungen und Schicksalen des Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und der Meistersinger vorangegangen war: eine Geschichte zugleich des mangelnden Weitblicks der Intendanten und ihres Widerstandes gegen die Erkenntnis der Bedeutung von Wagners Genie. Der Holländer war unter den Dramen das erste, das eine Wiedergabe in Berlin erlebte. Begegneten die Verhandlungen über dieses Werk nicht allzugroßen Schwierigkeiten (wie auch beim

Rienzi), so gab es um den Tannhäuser endlose Kämpfe. Mit Lohengrin und Tristan ging es glatter. Daß die Meistersinger einen Durchfall erfuhren, ist allseitig bekannt; um diesen ins rechte Licht zu setzen, zieht der Herausgeber mehrere Kritiken als Beweismaterial heran. Man verhüllt sein Haupt ... (Warum Wilhelm Altmanns ungleich umfassendere wertvolle Studie in der »Musik«, Jahrgang II, Heft 11, 14 und 16, nicht mit erwähnt wurde, entzieht sich unserer Kenntnis). — Erwähnenswert sind die 33 Bilder neben der Reproduktion von 6 Theaterzetteln der Premieren. Die abschließende Statistik zählt seit Januar 1844 bis 13. Februar dieses Jahres 3733 Wagner-Aufführungen, an deren Spitze der Tannhäuser mit der Zahl 711 steht. Die interessante Veröffentlichung — sie kostet nur 60 Pfg. — wird der Geschichte der Wagner-Aufführungen gute Dienste leisten. *Georg Kühn*

ALFRED ROSENZWEIG: *Der Ring des Nibelungen in der Wiener Staatsoper.* Ein Essay, nebst einem Vorwort von Dr. Joseph Gregor. Mit 12 Szenentafeln nach den Originalentwürfen der Bühnenbilder Alfred Rollers, gezeichnet von Robert Kautzky. Verlag: Gerold & Co., Wien.

Die knapp gefaßte, aber inhaltsreiche Schrift gibt die Geschichte des »Rings« an der Wiener Hof- und Staats-Oper und behandelt in der Hauptsache den Stil der Aufführungen. Im Vordergrund steht das Bühnenbild in seinen Wandlungen der drei Inszenierungen seit 1877. Wir erfahren die Namen der Dirigenten, Regisseure und Bühnenausstatter, lesen aber daneben außerordentlich Anregendes über die veränderte Illusionsfähigkeit des Zuschauers. Von den technischen Errungenschaften werden vornehmlich der Rundhorizont und die Beleuchtung als die wesentlichsten Hilfs- und Effektmittel hervorgehoben, auf die sich der Meister bei seiner Bayreuther Inszene 1876 noch nicht stützen konnte. Das Prinzip der »Raumgestaltung durch Licht« hat Wagner vorausgeahnt, nicht aber selbst in Anwendung bringen können. Das Überraschendste bringt die jetzige Benutzung der ultravioletten Strahlen, die einer Umwälzung alles Bisherigen gleichkommt. Die jüngste Ring-Inszenierung durch Wallerstein (seit 1928) stellt das Werk unter die Spielidee »Tragödie der Leidenschaften«, von der Bewegungen und Gruppierungen der Darsteller erfaßt werden. 12 Bühnenbilder begleiten den Text; ihnen liegen Alfred Rollers Entwürfe zugrunde. Wiedergegeben sind sie jedoch nach Zeichnungen von Robert Kautzky mit hineingetuschten Figuren. Ungleich lebensvoller hätte sich die Wirkung angelassen, wenn uns Lichtbildaufnahmen direkt vom wirklichen Szenenbild mit den tatsächlichen Darstellern vorgelegt worden wären. *Max Fehling*

WALTER FIRNER: *Wir von der Oper.* Ein kritisches Theater-Bildbuch mit 40 Porträtstudien. Einleitung von Oskar Bie. Verlag: F. Bruckmann A.-G., München.

Seinem ersten Band »Wir und das Theater«, der den Schauspielern galt, läßt Firner dieses der Oper gewidmete Buch folgen. Firner ist Mitglied der Berliner Städtischen Oper und zugleich Meister der photographischen Kunst. Was er an Bildnissen zeigt, verdient das Prädikat hervorragend. Fast jeder Kopf in Lebensgröße. Dem Schema abhold, weisen seine Aufnahmen einen Charakter auf, der durch individuelle Wendung und Belichtung ausgezeichnet ist, wenngleich nicht geleugnet werden soll, daß in der Schrägstellung mehrerer Köpfe sich eine gewisse Manier kundgibt. Die 40 Porträtierten sind mit fünf Ausnahmen an den beiden Berliner Opernhäusern tätig, eine Bevorzugung, die nicht allerorten auf Verständnis stoßen dürfte. Die meisten sind Aufnahmen in Zivil, den wenigen Physiognomien mit Bühnenbart und Schminke weit vorzuziehen. Nicht nur Bühnensänger bannt der Kameramann, auch Intendant Ebert, Regisseur Gründgens und vier Dirigenten kommen auf die Platte. Fast alle Dargestellten steuerten kurzgefaßte, meist heitere, zum Teil lesenswerte autobiographische Skizzen oder Berufsbetrachtungen bei, die durch ihren leidenschaftlichen Ausdruck aufschlußreichsten Einblick in ihr Arbeitsgebiet bieten. Ein würdiger Essay Oskar Bies leitet das Buch, das Richard Strauß gewidmet ist, ein. Des Meisters Bildnis, in Untersicht von packender Wirkung, eröffnet den Reigen der Stimm- und Taktstock-Prominenten. Der Kupfertiefdruck der Bildnisse ist von höchster Qualität. *Franz Lippert*

ALEXANDER SPRING: *Richard Wagners Weg und Wirken.* Mit 79 Abbildungen. Verlag: Union, Stuttgart.

Der Verfasser ist Oberspielleiter in Weimar und eine der maßgebenden Regiekräfte der Bayreuther Festspiele. Als Intimus Siegfried Wagners, dessen Gedenken er sein Buch widmet, gewann er manchen Einblick intimer Natur in des Meisters Leben. Doch ist in seinen Lebensabriß bis auf kürzere Partien davon wenig

übergegangen. Springs Absicht war ja auch nicht, neu erschlossenes Material zu verarbeiten oder zu kommentieren, sondern eine regelrechte Biographie zu verfassen. Diese baut sich in 9 Kapiteln auf, um im Anhang dem nachwagnerischen Bayreuth einige Seiten zu widmen. Ihr bestechendstes Merkmal liegt neben weiser Umfangbeschränkung in einer wohltuenden Wärme und einem feinen Sprachgefühl. So entstand der Typus des *Volksbuchs*, dessen Charakter durch die vielen Bilder, gut gewählt und sauber gedruckt, in anregendster Weise gehoben wird. Möge es diesem Wesenszug entsprechend weite Kreise ziehen und namentlich tief in die Jugend dringen.

Wilh. Seidel

HERBERT GERIGK: *Giuseppe Verdi.* (Band 2 der »Großen Meister der Musik«.) Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam.

Wie der erste Band dieser Reihe (Haydn von Karl Geiringer) stand auch dieser unter dem Damoklesschwert der vorgeschriebenen Umfangbegrenzung, auf die der Verfasser nachdrücklichst sich rechtfertigend hinweist. Gerigk mußte sich, durch solchen Zwang beengt, überlegen, ob er dem Leben oder dem Schaffen Verdis den Hauptanteil seiner Arbeit zu widmen habe. Er entschied sich für das Schaffen. Dadurch kam das Leben bedenklich zu kurz. Sein Buch ähnelt darin der einzigen vorangegangenen deutschen Verdi-Biographie, der von Adolf Weißmann in der Reihe der »Klassiker der Musik«, die jedoch die Persönlichkeit des Meisters ungleich plastischer herausmeißelt und in geistiger wie sprachlicher Hinsicht das Gerigksche Buch hinter sich läßt. Mag Verdis irdischer Wandel sich in engen Bezirken abgespielt haben — immerhin war aus Gattis Lebensbeschreibung, namentlich aber aus Verdis zahlreichen Briefen, vielerlei zu gewinnen, was dem kenntnisloseren Deutschen vom Menschen Verdi zu erfahren wertvoll gewesen wäre. So wurde diese Biographie notgedrungen zu einer Geschichte seiner 27 Opern, ihrer Erfolge und Niederlagen, wurde zu einer Aufzählung der Umarbeitungen mit ihren wechselnden Schicksalen, seiner Kämpfe mit der Zensur, seiner oft heftigen Eingriffe in die Leistungen der Librettisten, der Abhängigkeit von der Qualität der Sänger und Kapellmeister der italienischen Opernhäuser, der Aufträge, vor deren Zahl er sich in der Zeit der »Galeerenjahre« kaum retten konnte, und die, oft Zwist zwischen äußerer Nötigung und leidenschaftlicher Impulse, den Erfolg seiner Werke mitbestimmten. Arbeit, Arbeit, das war Verdis Lebensaufgabe bis auf die 16jährige Ruhepause zwischen Aida und Otello. Die Analyse dieser Arbeit ist Gerigks Buch. An 190 Notenzitaten wird der Aufstieg aus der Ödheit des Hm-ta-ta bis hinauf zu dem tiefsinnigen Humor des Falstaff verdeutlicht, für jede Oper, für jeden Akt das charakteristische Motiv als Symbol gezeigt, die Entwicklungslinie von Mercadante her gezogen und die Beziehungskurven zu Rossini, Bellini, Donizetti bloßgelegt. Darin liegt der Wert des Buches, das ein hohes Maß von Fleiß, vom Erfassen und Deuten des wesentlichsten, sorgsamem Einfühlungsvermögen und bemerkenswerter kritischer Fähigkeit bekundet. Der Ertrag dieser Werksuntersuchung gipfelt in dem Satz: »Verdi wollte nirgends einreißen, sondern stets auf dem Vorhandenen, Bewährten fußend weiterschreiten, sich alles nutzbar machen, ohne seine Eigenart aufzugeben.« Viele Bilder und Faksimiles in hervorragend gutem Druck vervollständigen den Wert durch ein Anschauungsmaterial seltener Art. *Max Fehling*

FORTSETZUNG VON BÜCKENS HANDBUCH. Verlag: Athenaion, Wildpark-Potsdam.

Das letzte Halbjahr hat von dem großen Unternehmen wieder zehn Lieferungen an den Tag gebracht. So hat nun *Rob. Haas* mit dem 7.—9. Heft seine »Aufführungspraxis der Musik« abgeschlossen, und wir sind um ein ausgezeichnetes Buch über dieses, gerade der heutigen Musikpraxis und Musikwissenschaft am Herzen liegende Gebiet reicher; die neuesten Lieferungen setzen bei Händels und Bachs improvisatorischen Ergänzungen ein; man lernt fesselnde Auszierungsbeispiele von Cherubini und Ad. Hiller kennen und erlebt die ganze Wandlung bis zum Interpretationsbegriff des modernen Pultvirtuosentums mit. Vorbildlich auch die Begleitung der lebensvollen Darstellung durch die reichen Illustrationsbeigaben.

Heinrich Besselers Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance rückt nur langsam voran, aber auch das 3. Heft ist wieder vollgewichtig. Es reicht vom Eintritt der Germanen und Kelten bis zum Beginn der Mehrstimmigkeit, bringt manches Fesselnde zur Diskussion der dunkeln Anfänge des melodischen Dursystems, zeigt die Entstehung von Sequenz und Tropus, kontrastiert neu die deutsche und französische Melodieerfindung des 11. Jahrhunderts und endet bei den

Organa des Sankt-Jakobsbuchs von Campostella.
Eine energische Druckbeschleunigung möchte man der trefflichen Arbeit von *Friedr. Blume* über die Evangelische Kirchenmusik wünschen; hier haben wir immer nur erst die 2. Lieferung, die in feiner Weise die Drucke des Wittenbergers Rhaw würdigt. Sehr viel flotter kommt *O. Ursprung*, der jüngste Honorarprofessor der Universität München, mit seinem katholischen Gegenstück voran: seine Hefte 3—5 umspannen den weiten Raum von der karolingischen Hymnenblüte bis zur Kirchenmusik Burgunds im 15. Jahrhundert. Auch er schildert Sequenz und Tropus, Offiziendichtung und liturgisches Drama, würdigt die Musiktheorie und die Ordenstraditionen des zentralen Mittelalters sowie die halb weltlichen Ausläufer des Chorals in geistlichem Volkslied und Meistergesang, um dann Organum, Motetus und Ars nova knapp zu schildern.
Eine außerordentlich wichtige und gedanklich anregende Arbeit verspricht anscheinend *Bückens* Buch »Geist und Form im musikalischen Kunstwerk« zu werden, von der jüngst Heft 3 und 4 ausgegeben worden sind. Wenn ich recht sehe, führt er im großen aus, was ich knapp »zur Methodik der musikalischen Geschichtsschreibung« (Zs. f. Ästhetik 1919) erstmals über Persönlichkeit und Nationalstil, Zeitstil und Werkstil skizziert hatte. Die Gedanklichkeit und das Systemhafte dieses Themenkreises verbietet eine eingehendere Stellungnahme vor dem Abschluß der Arbeit, den wir baldigst erhoffen. *H. J. Moser*

MUSIKALIEN

EDVARD GRIEG: *Hochzeit auf Trolhaugen*, Singspiel von Rudolf Lothar. Musikalische Fassung von Felix Günther. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
Mit der Konzertouvertüre »Im Herbst« von Grieg beginnt es, kann es beginnen, wenn man eine sinfonische Einleitung für die einfache, ländliche Handlung als Notwendigkeit ansieht. Übrigens, wenn die Handlung beginnt, ist es Sommer. Die Handlung: Peter kommt nach mehrjährigem Aufenthalt in der Stadt ins Dorf, wo er seinen Hof hat, zurück. Er will Inge, seine Jugendfreundin freien; aber Inge liebt ihn nach ihrer Meinung nicht so, wie eine Frau ihren Mann lieben muß. Sie ist eine kleine Träumerin und wartet auf einen Märchenprinzen. Der kommt zwar nicht, aber ein junger Maler, und nach wenigen Minuten ist die Liebe gefunden. Inges Mutter lehnt den Malerprinzen ab, er soll erst etwas werden. Niels geht in die Fremde, reich und berühmt will er wiederkommen. 3. Akt, fünf Jahre später: Hochzeit auf Trolhaugen. Niels ist nicht wiedergekommen, und Peter freit die Braut, alles ist zufrieden, sogar Inge. Da erscheint, man hat's nicht anders erwartet, Niels auf der Bildfläche, verzichtet aber um Inges Ruhe willen. Selbst für ein Singspiel zu viel primitive Sentimentalität. Das ist ja das Schlimme, daß wir Deutschen Griegs Musik von jeher immer zu sehr von der sentimentalen Seite genommen haben. Nordisches Naturgefühl, nordisches Liebesempfinden, nordische Religiosität sind auch dort, wo wir diese Dinge der Schwärmerei verdächtigen, ernst, herb, erdgebunden. Es wird wahrscheinlich so sein, daß Rudolf Lothar den Text zu seinem Singspiel aus seiner Auffassung von Griegs Musik heraus geschrieben hat. Das ist die Auffassung, die Griegs Musik für die jüngere Generation unmöglich gemacht hat. Der Verlag mag die Hoffnung hegen, daß durch das Singspiel, das eine Anzahl der schönsten Griegschen Lieder, der schönsten Instrumentalstücke verwertet — mehr oder weniger geschickt — die Musik des Meisters wieder zur Wertschätzung gelangt. Da aber das Stück dem Operntheater der Zeit so gut wie nichts gibt, sind die Aussichten auf eine Grieg-Renaissance mit Hilfe der Bühne sehr gering. Wenn sich Dirigenten, Pianisten und Sänger Griegscher Musik wieder mehr annehmen und sie ohne die früher so oft anzutreffende Umbiegung ins Hypersentimentale aufführen würden, dann könnte sich die Verlagshoffnung eher erfüllen. *Rudolf Bilke*

VERDI: *Aida*. Klavierauszug mit deutschem und italienischem Text. Herausgegeben von *Kurt Soldan*. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
Verdis Meisterwerk ist die vierte seiner Opern, deren Klavierauszug bei Peters erscheint; vorangegangen sind Maskenball, Rigoletto, Troubadour. Eine zwar knappe, aber gut orientierende geschichtliche Einleitung von *Wilhelm Weismann* gibt den Auftakt: sie enthält das Wissenswerte über die Entstehung und die Uraufführung, manches bekenntnisreiche Wort des Schöpfers mit einflechtend. Soldans Arbeit erstreckte sich nicht nur auf die Revision der Textübersetzung, die eine Notwendigkeit war, denn Julius Schanz hatte zu geringen Sinn für die rhythmische Anpassung der deutschen Worte an die melodische Struktur; auch wimmelte sie von Irrtümern und Unklarheiten.

Des weiteren galt es, viele Mängel und Ungenauigkeiten, die der frühere Klavierauszug in musikalischer Hinsicht aufwies, auszumerzen. Dies gelang dem Herausgeber durch Vergleich mit der Partitur. Außerdem aber ist Soldan noch mancherlei anderes zu danken, so die Durchsicht und Vervollständigung aller szenischen Angaben nach dem Originaltextbuch. Wir begrüßen das so gereinigte Drama aufrichtig und hoffen, daß die deutschen Opernbühnen diese Neuausgabe künftigen Aufführungen zugrunde legen mögen.

K. Hauschild

JUSTUS HERMANN WETZEL: *21 Eichendorff- und 10 Goethelieder*, op. 13 und 14. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Das flotte Lebenstempo, auf das wir inmitten der heutigen Rast- und Ratlosigkeit so stolz sind, verlangsamt sich merklich, sobald jenes unversiegliche Lebensgefühl die Oberhand gewinnt, das wir in irgendeiner Form als Naturbewußtheit und Naturverbundenheit erkennen. Es hat das Laubengelände des Proletariers ebenso werden lassen wie Haydns Schöpfung und Beethovens Pastorale, in der neuen Musik aber keinen Platz gefunden. Das Volkslied, darin es früher ein- und ausströmen konnte, will nicht mehr lebendig werden, und so mußte es im Schlager zum sentimental Banalen absinken. Hier setzt Wetzels Mission als Liederkomponist ein, als Angelegenheit der Hausmusik und des Konzertsaals, soweit der letztere überhaupt noch sozialen Auftrieb zu zeigen vermag. Es gibt kein Lied von Wetzel, dem dieses elementare Lebensgefühl nicht eigen wäre; denn es bestimmt und erfüllt sein ganzes künstlerisches und menschliches Sein, und zwingt ihn ständig, ihm immer neuen Ausdruck zu suchen. Doch so eigenmächtig sich Form und Ausdruck je nach der Textanregung auch auswachsen, nie wird Wetzel musikalisch redselig, immer ist in ihm jene Selbstkritik wach, die knappen, bis zur Volkstümlichkeit verdichteten Ausdruck für selbstverständlich hält. Natürlich sucht Wetzel nach seinen ihm genehmen Textdichtern, wie seine Lieder nach ihren Sängern suchen; aber vieles, und nicht das Schlechteste, kann mit einfachen Mitteln bestritten werden.

Unter den Eichendorff-Liedern ist »In Danzig« ein Stück seltsamster und doch charakteristischer Art. Es ist Schlusnus gewidmet und von ihm oft mit starkem Erfolg gesungen worden. Wie darin die schlafende Stadt aus dem tastenden Werden eines alten Wächterliedes geschaut und gehört wird, das kann nicht künstlerisch konzentrierter und nicht volksnäher gemacht werden, und gibt zugleich Wetzels ganzes Wesen und großes Können wieder. Gewiß, es sind uralte Mittel, Stimmungskontraste zum Ausdruck zu bringen, die Wetzel in den Liedern vom Gärtner, vom zerbrochenen Ringlein, vom traurigen Jäger, in »Frische Fahrt« oder im schwierigen »Kehraus« anwendet. Aber sie zünden mit ihrer situationserschöpfenden Melodik und ihrer gegenmelodischen Begleitung, darin auch nicht ein einziger überflüssiger Ton zu finden ist, für den werdenden Komponisten geradezu eine Fundgrube vorbildlicher Satztechnik. Auf eine ihm besonders eigene Art des Liedschaffens muß noch hingewiesen werden, auf jene rhythmisch schlichten, fast choralartig feierlich dahinschreitenden Weisen, die Wetzel in einer geradezu klassisch anmutenden Größe und Gelassenheit zu bauen und zu steigern versteht, und die schon in den zehn Heften seines ersten Liederkreises auffielen. Zu ihnen gehören »Entgegnung«, »Morgenandacht« und »Nachruf«. Daß die Goethe-Lieder im Aufbau freier geworden sind, in der Expansion kühner und leidenschaftlicher herausgeworfen wurden, ist eine Tatsache, die von der engen Verbundenheit Wetzels mit seinem Dichter zeugt.

O. Steinhagen

OTTO JOCHUM: *Liebesspiegel*. Vier Walzer für Chor und Bläser (oder Klavier vierhändig) op. 38. — *Zuversicht*. Eine Hymne in schweren Tagen für Männerchor und Bläseroktett, Streicher und Orgel op. 42. Verlag: Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Die Texte zu beiden Werken stammen von Arthur Maximilian Müller: Wein — sein, blau — schlau, Gold — hold: so geht es im heiteren wie im ersten Ton. Also eine nette, harmlos gutgemeinte, dabei dem Zeitgeist entsprechende Dichterei, die auf keinen Fall in den Verdacht geraten kann, kulturbolschewistische Tendenzen zu pflegen. Gleiches gilt von der Musik. Es geht idyllisch und liebreich zu in dieser Welt der Klänge, man sieht, es gibt immer noch gute Menschen, die sogar auf ihre Art durchaus begabt sind, sich im Chor- und Orchestersatz auskennen und die sagenhafte Dur-Heiterkeit des neckischen Chor-Walzers ebenso gewandt beherrschen wie die schaurige f-moll-Tragik der Schicksalshymne. Beiden Werken wird es in unseren Tagen nicht an Anerkennung fehlen, und man soll sich darüber nicht betrüben, sondern solche Erschei-

nungen als Zeitsymptome nehmen. Man hat dann den Maßstab für das, was gegenwärtig gewollt und gewünscht, aber eben auch dann nicht mehr möglich ist, wenn es mit Talent gemacht wird. *Paul Bekker*

C. VON PASZTHORY: *Trio in C-dur* für Klavier, Violine und Violoncello. Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.
Warum der Komponist sein durchaus polytonal gehaltenes Trio ausdrücklich als in C-dur stehend bezeichnet hat, ist mir nicht klar geworden; ich möchte aber trotzdem sein für die Hausmusik leider nicht in Betracht kommendes Werk aufs wärmste Künstlervereinigungen empfehlen. Welche Fülle herrlicher Melodik steckt in diesem Trio, in dem bewußt von dem herkömmlichen Aufbau wenigstens der übrigens thematisch etwas im Zusammenhang miteinander stehenden Ecksätze abgewichen und der Vorliebe für schroffe, mitunter wie am Schlusse des ersten Satzes beinahe unerträglich wirkende Dissonanzen gefrönt wird. Die Bezeichnung des ersten Satzes als Rhapsodie ist durchaus zutreffend; sie hätte auch dem Finale gegeben werden sollen. Kurz sind alle Sätze; ganz besonders das humorvolle Scherzo im Hauptteil; es hat zwei besonders in die Ohren fallende sogenannte Trios; das zweite ist ein Walzer. Sehr eindrucksvoll ist das gelegentlich auf den ersten Satz zurückgreifende Adagio. Freuen wir uns, wieder einmal einem Tonsetzer von wahrhafter Phantasie und Erfindungskraft begegnet zu sein; zugleich aber möchten wir die Hoffnung aussprechen, daß er sich zu einer weniger gesuchten und weniger den Ohren wehtuenden Harmonik bald bekehren möchte. *Wilhelm Altmann*

JOHANN AUGUST SIXT: *12 Lieder* in neuer musikalischer Einrichtung und textlicher Überarbeitung herausgegeben von Dr. Erich Fischer. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
In unserer entdeckungsfreudigen Zeit erregt das Ans-Licht-Treten eines Namens, der vorerst bloß durch 12 Meisterlieder aus der Epoche unserer Klassiker belegt ist, berechtigtes Aufsehen. Die Bezeichnung Meisterlieder ist nicht zu hoch gegriffen. Beseeltheit des Ausdrucks, wie sie »Klage der Trennung« zeigt, frische Schalkhaftigkeit wie in der »Romanze«, suchen wir in solcher Selbstsicherheit der Gestaltung in der zeitgenössischen Liedliteratur per Klassiker vergebens. Auch bereits romantische, Franz Schubert vorahnende Züge sind nicht zu verkennen. Fast unglaublich freilich, daß ein solcher Meister, wenn er ein ausgedehntes Schaffen hinterließ, bei der Mit- und unmittelbaren Nachwelt so ganz ohne positiven Widerhall blieb, obwohl man einen gewissen Widerstand gegen das damals kühn wirkende Gebahren sehr wohl begreifen kann. Dr. Fischer hat alles getan, um die ihm so wertvoll erscheinenden Weisen aufs gefälligste zu präsentieren. Eine Einführung berichtet, was bisher über Sixt zu erfahren ist. Was an den Texten als ungenießbar empfunden wurde, ist überarbeitet worden. Wir können das Heft jedem Freund intimer Liedkunst angelegentlichst empfehlen. Durch den Ertrag dieser Herausgabe soll die Sixt-Forschung gefördert werden. Hoffentlich bringt diese noch mehr so ansprechender Funde zutage.
Roland Tenschert

HEINRICH KAMINSKI: *Präludium und Fuge über den Namen »Abegg« für Streichquartett.* Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.
Einem harmonisch, agogisch und taktlich freizügigen Präludium wird die Fuge in den strengen Bindungen von Tonart und Rhythmus kontrastiert. Die Einheit des Werks wird hergestellt durch die fünf Töne des Namens Abegg, die sich am Anfang, am Schluß und allenthalben im Verlaufe des Stückes finden, teils Themen aus sich entwickelnd, teils zu einem selbständigen Themenmaterial kontrapunktierend. Das Quartett, das von starker Inspiration und satztechnischer Meisterschaft getragen wird, steht Pfitzner näher als Reger, von dessen Fugenanlage sich dieses Werk unterscheidet. Kaminski bringt als Schlußhöhepunkt nicht das Fugenthema selbst, das er nur zur Entwicklung benutzt, um als Krönung jene fünf Töne, harmonisch prachtvoll ausgedeutet, erklingen zu lassen. — Damit ist wohl zum erstenmal die Verquickung eines leitmotivisch durchgeführten Gedankens mit der alten Form von Präludium und Fuge vollzogen. — Das Werk eines traditionsbewußten und zugleich modernen Meisters.
Ludwig Altmann

HANS FISCHER: *Die Sonatenform in der Schule.* Verlag: Moritz Schauenburg, Lahr (Baden).
In der Folge »Beiträge zur Schulmusik« liegt ein Beitrag als Heft 8 vor, der das ungewöhnlich wichtige Thema geistig wie stofflich besonders klar disponiert und daher mit zum Besten gehört, was jemals über den Gegenstand gesagt worden ist. Auch hier wird leider — der einzige Einwand, der sich erhebt! — offenbar einseitig von der höheren Schule

ausgegangen und auf diese bezogen, was sich aus der psychologischen Lehrplanbegründung der amtlichen Richtlinien ergibt. Man läßt die Beschäftigung mit der Sonate von Obertertia ab einsetzen, weil das Erwachen der Individualität in diesem Alter auch bewußte ästhetische Geschmacksbildung und Bedürfnis nach Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk als selbst individualitätsgebundener Lebensäußerung bedingt. Daß die Sonate nach formalen Voraussetzungen und Herkunft sowie in ihrer Musizierpraxis diesen schöpferischen Vorgang vielseitig belegt, wird im einzelnen ausgeführt und damit der pädagogische Einbau in den Musikunterricht verknüpft. — Der zweite Teil des Heftes bringt Unterrichtsbeispiele an Werken von Beethoven, Joh. Christian Bach, Mozart, Weber und wagt sich zur Verfolgung der Sonatenform sogar bis zur Eroica, deren Besprechung der Prima vorbehalten bleibt. Gerade dieser durch Beispiele erläuterte Teil macht in seiner frischen Unmittelbarkeit das Heft für den Praktiker wertvoll. *Hans Kuznitzky*

KNUDAGE RIISAGER: *Sonate für Klavier*, op. 22. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.
Die vorliegende dreisätzige Klaviersonate des in Deutschland kaum bekannten Komponisten *Riisager* demonstriert uns aufs deutlichste, daß auch in der bis vor kurzem durchaus nicht radikal modernistisch eingestellten nordischen Musik die Schlagworte unserer modernen Bewegung Aufmerksamkeit erregt und zur Nachahmung eingeladen haben. Durchblättert man die Sonate Riisagers, so hämmert sich dem Auge und dem Ohr vom ersten bis zum letzten Takt das Vokabularium Strawinskij, Bartok, Hindemith ein: der durchweg gehämmerte, martellato-Klaviersatz, das Vermeiden des Legato, der singbaren melodischen Linie, der Terzen- und Sextenklänge, das durchgehende Vorherrschen der Sekunden, Quarten, Septimen im Akkordischen, des dissonierenden, harten, herben und bitteren Klanges, der Mißbrauch der ostinato-Phrasen u. dgl. m. Strawinskij und Bartok haben mit solchen Mitteln einige absonderliche und bisweilen sogar starke Wirkungen erreicht, aus erster Hand. Ob dem Nachahmer Riisager ähnliches Glück mit dieser Sonate beschieden ist, möchte ich bezweifeln. Schon die Überschriften der drei Sätze lassen seine geistige Einstellung erkennen: »Allegro intransigente; Andante reconciliante; Allegro scevro e molto ardito«. Der Hörer wird ohne Widerspruch das Intransingente, Waghalsige der Musik anerkennen, bei dem angeblich rekonzilianten langsamen Intermezzo jedoch wahrscheinlich mit den Methoden des Komponisten sich nicht übermäßig ausgesöhnt fühlen. Indessen mögen unternehmungslustige, sattelfeste junge Pianisten auf diese Sonate hingewiesen sein als einen Tummelplatz unentwegter modernistischer Tendenzen; auch dafür gibt es Liebhaber. *Hugo Leichtentritt*

KARL HÖLLER: *Konzert für Orgel und Kammerorchester* op. 15. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
Der gewichtigste Teil ist der erste, der einen kompakten Orchestersatz gegen eine mehr figurativ gehaltene Orgelstimme ausspielt. Doch wird eine Verknüpfung beider Klangkörper nur selten erreicht und deren Themen in sich nicht genügend entwickelt und gesteigert. Was hat Bach aus einem ähnlichen Anfangsthema im dritten Brandenburgischen Konzert geschaffen! Satztechnisch fällt der gar zu dickflüssige Orchesterpart auf; in der Solostimme allzu häufige Unisonogänge und Parallelbewegungen. Der zweite Satz ist wirksamer gesteigert, hat eine oft aparte Melismatik und läßt der Registrierkunst des Organisten weiten Spielraum. Das Schlußallegro würde auf dem Klavier besser wirken, als an der Orgel, weil hier an Stelle des gedachten marcatissimo der Eindruck des Schrillen schwer vermeidbar sein wird. Ein wirkungsvoll aufgebautes Fugato, manch interessanter Einzelzug lassen auf eine starke Begabung schließen. *Ludwig Altmann*

WALTER NIEMANN: *Tafelmusik für Klavier*, op. 125. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.
Dem Titel nach: Gebrauchsmusik, bei Festtafeln aufzuspielen. Aber warum für Klavier? Es ist nicht wahrscheinlich (auch war es nie Sitte), daß man zu Festtafeln *einen* armseligen Pianisten engagiert. Manches wäre für ein Orchesterchen viel geeigneter. Der erste Satz (»Intrade«, laut Anmerkung »mit Trompetengeschmetter«) schreit geradezu nach einer Bläserinstrumentierung. Mit den üblichen weiteren Sätzen, wie Pavane, Invention, Allemande, Courente, Sarabande, Rigaudon, Menuette und Gigue im alten Stil reichlich und recht brav ausgestattet, wirkt diese Musik nicht besonders berauschend. Hoffentlich besorgen das die übrigen »geistigen« Genüsse der Tafel. *E. J. Kerntler*

ARTHUR MEULEMANS: *Stadspark.* Scherzo met Preludium voor Orkest. Edition Schott, Brüssel.

Was sich hier in rührender Naivität darbietet, verdient die Bezeichnung »Programmusik« in des Wortes verwegenster Bedeutung. — Strawinskijs »Feuerwerk« in seiner Überrealistik, auch Anleihen bei Honegger (Pacific) und Mossoloff (Walzwerk) haben bezeichnenderweise gerade in letzter Zeit wieder mehrfach, allerdings hauptsächlich in U.S.A., sinfonische Werke hervorgebracht, die um jedenPreis reale Vorgänge in Rhythmus und Musik umzusetzen sich bemühen. — Die vorliegende Partitur schildert in einem Präludium mit viel Harfenglissandis, Celesta und allem impressionistischen Komfort in Klangfarben und Harmonik das nächtliche Dunkel des Stadtparkes von Maastricht, um im anschließenden Scherzo ein »Fest« mit allen instrumentalen Schikanen als turbulentes sinfonisches Geschehen sich abwickeln zu lassen. Die Arbeit als solche, besonders die instrumentale Aufteilung in farbig voneinander abgesetzte Klanggruppen sowie der sinfonische Fluß der rhythmisch sehr abwechslungsreichen Bewegung, ist so gelungen, wie man das von einem Musiker wie Meulemans erwarten durfte.

Ein wirklich im wesentlichen Sinne fruchtbarer Weg für das so problematische sinfonische Schaffen der Gegenwart weist sich hier allerdings nicht. *Hans Kuznitzky*

HERMANN SCHROEDER: *Eucharistische Hymnen* für dreistimmigen Männer- oder Frauenchor oder sechsstimmigen gemischten Chor, op. 8 A. Verlag: L. Schwann, Düsseldorf.

Hier bannt ein strenger Purifist alles neuzeitlich Individualistische aus seiner Satztechnik und findet den überirdisch reinen Zusammenklang ältester mehrstimmiger Meister, ohne durch Archaisches zu sehr auf die Nerven zu gehen. Voraussetzung ist aber ungewöhnlich reines Intonieren und Auflösen der Taktstriche, die gewiß anfangs sehr dienlich sein können, in stilecht-selbstverständliches Fortschreiten nach dem lateinischen Text.

Friedrich Baser

SCHALLPLATTEN

Telefunken

Diesmal lauter Treffer: die mit Schwung dirigierte und virtuos musizierte Ouvertüre zu *Suppés* »Leichter Kavallerie« (E 1322, *Erich Kleiber* und die Philharmoniker), *Vivaldis* hinreißendes, von Bach für vier Klaviere bearbeitetes Konzert in a (SK 1317/8 mit Bertram, Eisner, Kreutzer, Osborn) und der Fliedermonolog Hans Sachsens, vom Meistersinger *Rud. Bockelmann* in ergreifender Weise gesungen (SK 1323). Dieser Leistung hält der von

Odeon

aufgenommene Zwiegesang Lohengrins (Carl Hartmann) und Elsas (Elisab. Friedrich) nicht stand (O 11792); das Kölner Kammerorchester unter Abendroths Führung klingt in den zwei Stücken aus Mozarts 6. Serenade stumpf (O 11805), und Luise Walker kann ihre Kunstfertigkeit als Gitarre- und Lautenspielerin in den beiden Sätzen aus Boccherinis Quintett in E (O 11807) nicht überzeugend erweisen.

Grammophon

Heinz Breidens Partner bei der Wiedergabe von Loeillets Sonate in F für Flöte ist Alois Melichar (27295); Komposition und Vortrag fehlt die Wärme. Anders bei *Alexander Brailowskys* Wiedergabe von Chopins Polonäse in As (90196): hier geht der Hörer angeregtest mit. Auch *Arnold Földesys* satter Celloton und sein effektvoller Strich veredeln Saint-Saëns' »Schwan« und Massenets »Meditation« (25026). Mit den Beethovenliedern »Ich liebe dich« und »In questa tomba« bleibt Heinrich Schlusnus hinter der als Plattensänger letzthin erreichten Höhe zurück (90198). Melichar und die Philharmoniker spenden neben dem 4. Satz von Ippolitoffs Kaukasischer Suite den »Hummelflug« aus Rimskij-Korssakoffs Oper Zar Saltan (25027). Eine schlechthin bewundernswerte Leistung.

Parlophon

läßt Straußens »Kaiserwalzer« von Edith Lorands Orchester darbieten, ohne daß man von diesem kostbaren Stück mehr mitnimmt als einen akustischen Reiz (48262). Auf höherer Stufe steht aus Brahms' »Deutschem Requiem« das »Ihr habt nur Traurigkeit« (P 9575), bei dessen Vortrag Emmy Bettendorfs schöner Gesangston auffällt.

Felix Roeper

* FÜRST ANTON RADZIWILL *

Zum 100. Todestag am 7. April

Radziwills Name gehört der Geschichte des Goetheschen Faust an; denn er ist es, dem man die erste Faust-Musik verdankt, und eben darin liegt seine bleibende Bedeutung umschlossen. Viele geistvolle Musiker haben seitdem die Vertonung unternommen, die Goethes Werk verlangt, und der rein musikalische Wert der Radziwillschen Schöpfung hat schon an sich in dem in der lebendigen Weiterentwicklung der Musik und in der vergrößerten zeitlichen Distanz sich bedingenden Masse an Bedeutung verloren. Um so weniger aber wird zu vergessen sein, daß Radziwill es war, der mit unermüdlichem Bestreben das Werk Goethes gewissermaßen überhaupt erst ans Licht zog und ihm das Interesse weitester Kreise sicherte. Als er im privaten Hofzirkel die ersten Versuche einer Faust-Aufführung durchführte, kannte in Berlin so gut wie kein Mensch den Faust; ja, es war in den Buchhandlungen nicht einmal ein gedrucktes Exemplar aufzutreiben. Berlin und auch andere Städte mußten sich noch später lange mit Klingemanns kitschigem Faustdrama begnügen; selbst Spohrs »Faust« erreichte die Hauptstadt noch fast ein Jahrzehnt früher, ehe der Goethesche (1838) auf die Bühne kam.

Eine Bühnenaufführung hatte man ja immer für unmöglich gehalten. Goethe selbst, der bei der Eigenart seiner Schöpfung und den allgemeinen Theaterzuständen sehr gut wußte, welchen Verhältnissen er sein Werk preisgab, stand derartigen Versuchen, wenn nicht ablehnend, so doch skeptisch gegenüber. »Meinen Faust wollen sie auch geben, dabei verhalte ich mich passiv, um nicht zu sagen leidend«, äußerte er gegen Eckermann; und zu Förster 1829: er würde nie raten, den Faust zur Darstellung auf der Bühne einzurichten, noch weniger die Hand dazu bieten. Auch Radziwills Bemühungen konnten ihn kaum umstimmen, obwohl sie günstigere Aussichten eröffnen mochten, die ihn indessen zu nichts weiter als zum passiven Abwarten bestimmten. »Es ist ein eigenes Unternehmen«, meint er, »aber alle Aussichten und Versuche sind zu ehren«. Von Zelter habe er ausführliche und befriedigende Nachrichten über die Komposition des Fürsten Radziwill, auch über die gelungenen Aufführungen in den Kgl. Schlössern, »die mich wohl verlocken könnten, indessen wollen wir es noch weiter bedenken«. Wieviel Interesse Goethe, durch Zelter beständig unterrichtet, an Radziwills Werk nahm, bewies er wohl am besten dadurch, daß er für den Fürsten eigens die erste Walpurgisnacht schrieb.

Fürst Anton Radziwill, 1775 in Wilna geboren, verwandtschaftlich verbunden mit dem preußischen Königshaus, war in der Musik nur Dilettant, aber er war es im ausgezeichnetsten Sinne. So ist es kaum auffallend, daß gerade er sich zu einer Arbeit verleiten ließ, die höchste künstlerische Anforderungen stellte und ein umfassendes Talent voraussetzen mußte. Wie groß sein Musikeifer war, sieht man schon daraus, daß er, der als Staatsmann und Statthalter in Posen sich nur in beschränktem Maß der »holden Kunst« widmen konnte, sich ihr überall mit Begeisterung hingab, und daß er in Berlin auch Zelters Liedertafel angehörte. Er war Besitzer einer angenehmen Tenorstimme, ausgezeichneter Cellospieler und wirkte als solcher in einem Quartett, das allwöchentlich in seinem Posener Haus musizierte. Über diesen damals bedeutenden Sammelplatz von Musikern und Künstlern berichtet Chopin. Als warmer Kunstfreund und Förderer musikalischer Talente hatte Radziwill dem jungen Chopin, dessen Klavierspiel ihn hinriß, lebhaftes Interesse entgegengebracht, hatte ihn nach Posen und Berlin eingeladen und ihn auch in Warschau besucht. Chopin widmete ihm sein Trio op. 8. Radziwills eigne, nicht zahlreiche Kompositionen haben heute kaum mehr als historisches Interesse. Es sind einige Gesangsduette und zur Hauptsache für Zelters Liedertafel geschriebene Männerquartette. Das Lebenswerk des Fürsten, eine Arbeit, die ihn nahezu 30 Jahre lang beschäftigte, war eben sein »Faust«. Er schuf ihn nicht als ein Ganzes, in einem Fluß; unzusammenhängend reihte er im Laufe der Jahre die einzelnen Musikstücke aneinander, bis endlich ein Ganzes daraus wurde. Schon 1810 berichtet Zelter an Goethe: ». . . dieser (Radziwill) gibt sich nicht wenig Mühe, Ihre Verse in Musik zu setzen, und ist wirklich für einen Ausländer glücklich genug, manchmal den rechten Ton zu treffen.« Schon im selben Jahr konnte eine Aufführung einzelner Teile in der Berliner Singakademie durchgeführt werden. Die erste vollständige Aufführung der Radziwillschen Faust-Musik erfolgte 1835, also zwei Jahre nach des Fürsten Tod und drei Jahre bevor Goethes vollständiges Werk den Weg auf die Berliner und damit auf die deutschen Bühnen überhaupt fand.

Daß Goethes Werk in vielen Teilen nach Musik verlangte, war seinem Schöpfer selbst durchaus klar. Nicht nur die eingestreuten Lieder, sondern ganze Szenen fordern förmlich zur Vertonung oder zur melodramatischen Behandlung heraus. Dabei aber ist aufs sorgfältigste abzuwägen, wo die Mitwirkung der Musik einzutreten hat und wie sie auszuführen ist. Goethe selbst konnte sich nur Mozart oder — Meyerbeer (der merkwürdige Gegensatz kann nur aus Goethes Verhältnis zur Musik selbst erklärt werden) als Vertoner seines Faust denken. Beethoven dachte an eine Faust-Musik, die man sich in der Art seiner Egmont-Musik vorzustellen hat; und diese Wege sind es auch, die Radziwill einschlägt. So schuf er eine Musik, die mehr als alle späteren einen vollständigen Zusammenhang mit Goethes Werk bewahrt.

Bei der Bedeutung und Größe der Absicht, wobei man von heutigen musikalischen Voraussetzungen natürlich ganz absehen muß, und bei der Tatsache, daß es sich um das Werk eines Dilettanten handelt, auch wenn es seiner ganzen Anlage und künstlerischen Idee nach hoch über dem dilettantischen Durchschnitt steht, war es natürlich unausbleiblich, daß es in mancher Beziehung Widerspruch erwecken mußte. Man hat dies und jenes an der Musik getadelt, dafür aber andern Teilen wieder höchstes Lob gespendet. Zelter lobt »die Aufmerksamkeit, mit welcher alles bis in die kleinsten Teile durchdacht ist«; er nennt die Gartenszene »das Beste, was noch in dieser Art gesagt worden«. Und Chopin meint: »Ich habe manches darin gefunden, das wirklich schön, ja sogar teilweise genial gedacht ist. Im Vertrauen, ich hätte solche Musik einem Statthalter gar nicht zugetraut.«

Die schöpferische Anlage zeigt einen begabten Musiker, die Ausführung allerdings einen Dilettanten, dem die Technik des Komponierens nicht genügend vertraut war. Es heißt, der Fürst habe sich alles »mit einem wirklichen Fonds von Phantasie auf dem Cello, das er recht brav spielte, nach Melodie und ungefährer Harmonie zusammengesucht, was er dann einem vom Fache, nebst vorläufigen Ideen über Instrumentation usw. singend und geigend in die Feder diktierte«. Was hier ein unbekannter Musiker berichtet, wird von Chopin bestätigt, der erzählt, daß er auf ähnliche Art einen Gesang, den der Fürst der Sängerin Sontag widmete, niederzuschreiben veranlaßt worden war. Chopin erwähnt dann noch eine bemerkenswerte technische Neueinrichtung: »Das Orchester ist stets unsichtbar hinter der Bühne placiert, damit die Andacht nicht durch Äußerlichkeiten wie Dirigieren, Bewegung der ausübenden Musiker usw. abgezogen werden kann.« Also Wagners spätere Idee des verdeckten Orchesters ist hier vorgeahnt.

Die Witwe des Fürsten ließ 1835 den Klavierauszug auf eigene Kosten drucken; den Ertrag überwies sie der Berliner Singakademie. »Zu wünschen und zu hoffen ist«, heißt es damals bei einer Besprechung dieser Neuerscheinung, »daß das Ganze ein geliebtes und verehrtes Gemeingut des deutschen Volkes werde, aus dessen eigenstem Wesen das Gedicht wie dessen musikalische Bearbeitung entstammt«. Solche Erwartungen konnten nun freilich, soweit es die Musik betrifft, nur eine kurze Geltung haben; Razdiwills Faust-Musik gehört der Vergangenheit an. Aber bei einer Geschichte von Goethes Faust und der zahllosen Faust-Musiken wird man dem Werk dieses Deutsch-Polen immerhin einen besonderen Platz zuweisen müssen, wenn auch wohl weniger um seiner selbst willen, als darum, daß es vor allem dazu beigetragen hat, der Goetheschen Dichtung den Weg seiner Bestimmung, der allmählich, von oben herab, ins Volk führte, freizumachen. Denn, so urteilt ein Goethe-Forscher, »daß Goethes Faust in die höchsten Kreise der preußischen Hauptstadt eingeführt wurde und einige der Schlagbäume fielen, welche zwischen der vornehmen Gesellschaft und diesem Gedicht lagen, darin besteht Radziwills großes und wesentliches Verdienst«.

Bertha Witt-Altona

* ECHO DER ZEITSCHRIFTEN *

DIE BEDEUTUNG DES WORTES IN DER OPER

Von RICHARD STRAUSS

Die klassische Oper kennt zwei Arten, den die Handlung fortbewegenden Dialog auszuführen: reine Prosa oder das sogenannte Seccorezitativ mit Cembalobegleitung. Nur Beethoven und Marschner verwenden an bedeutsamen Stellen sehr wirkungsvoll das stimmungsvolle Melodrama (gesprochener Dialog mit Orchesterbegleitung). In Mozarts deut-

schen Opern ist die eigentliche Handlung fast ausschließlich in gesprochener Prosa dargestellt.

Diese kurzen Andeutungen dürften in Erinnerung bringen, welche Sorgfalt unsere großen Meister dem *Dialog als Träger der Haupthandlung* zugewandt haben. Sinnvoller Deklamation und lebhaftem Tempo des Gesprächs habe ich immer, mit von Werk zu Werk sich steigerndem Gelingen, die größte Aufmerksamkeit angedeihen lassen. Da jedoch beim Theater nur sehr selten mit Idealaufführungen zu rechnen ist, sah ich mich immer mehr gezwungen, den *Ausgleich zwischen Sänger und Orchester* von vornherein so sicher zu stellen, daß auch bei weniger vollkommener Ausführung vor allem die *Handlung* wenigstens in ihren wesentlichsten Grundzügen sichtbar und *gemeinverständlich zur Darstellung gelangen kann*. Zeugen dieser Bemühungen sind die Partituren der »Frau ohne Schatten« und der »Ariadne«. Wer meine späteren Opernpartituren genau kennt, wird zugestehen müssen, daß bei deutlicher Textaussprache durch den Sänger, bei strengster Genauigkeit in der Beachtung der Orchesterzeichen die Textworte vom Zuhörer deutlich aufgefaßt werden müssen. Ich höre kein Lob wohlgefälliger, als wenn mir als Dirigenten meiner »Elektra« die Anerkennung gespendet wird, »Heute abend habe ich mal jedes Wort verstanden«. Ist dies nicht der Fall, so kann mit Sicherheit der Schluß gezogen werden, daß der Orchesterpart nicht in der von mir genau vorgeschriebenen Weise wiedergegeben wurde. Eine vorlaute Stimme im Orchester kann wichtige Nebenfäden zerstören.

Es seien hier zur Erläuterung einige Monumentalaussprüche *Hans v. Bülows* eingeflochten: »Die meisten Kapellmeister können keine Partitur lesen.« Einem berühmten Tenor schrieb er ins Album: »Mein lieber Wachtel, ein Viertel ist kein Achtel.« Auf einer Orchesterprobe in Meiningen rief Bülow dem ersten Hornisten zu: »Forte.« Der Hornist blies stärker. Bülow klopfte ab und sagte sanft verweisend: »Ich habe Ihnen doch gesagt, »forte«.« Der Hornist blies noch stärker. Bülow zum drittenmal abklopfend, mit merklich erhobener Stimme: »Erstes Horn, forte.« Der Hornist antwortet verzweifelt: »Aber Herr v. Bülow, ich kann nicht stärker blasen.« Bülow, mit mephistophelischem Lächeln und äußerster Süßigkeit im Ton: »Das ist es ja gerade. Ich sage Ihnen die ganze Zeit forte und Sie blasen fortwährend fortissimo!« Großes Hallo! Von diesem Tage an war der *Unterschied zwischen forte und fortissimo* endgültig festgestellt.

Viele traurige Erfahrungen mußten den Wunsch in mir immer dringender machen, auf alle Fälle zu verhindern, daß ein Pultvirtuose mit die Blechinstrumente begeistert anfeuernden Fäusten, den Sänger zum bloßen Mundöffner degradiere. Keine noch so glanzvoll dröhnende Darstellung des orchestralen Teils durch viele unserer heute leider auch Opern dirigierenden Konzertkapellmeister kann die berechtigten Klagen über derlei Ohrenschmäuse auf Kosten des Verständnisses der Handlung und des Dichterwortes verstummen machen.

Diesem Bedürfnis verdankt die Partitur meiner »Ariadne« ihre Entstehung. Ohne daß das Orchester hier zu einem bloßen Begleitinstrument verurteilt ist, *müssen* in jeder Aufführung bei aller Ausdruckskraft des »Kammerorchesters« *Ton und Wort des Sängers immer verständlich bleiben*, sei der amtierende Dirigent noch so herzlos.

Der Sänger im besonderen sei daran erinnert, daß nur der regelrecht gebildete Konsonant jedes, auch das brutalste Orchester durchdringt, während der stärkste Gesangston selbst von einem auch nur mittelstark spielenden Klangkörper von 80 bis 100 spielenden Musikern mühelos übertönt wird. Ich selbst habe besonders in Wagnerschen Tondramen erlebt, daß Sänger mit großen Stimmen und schlechter Aussprache ohnmächtig in den Orchesterwogen versanken, während Künstler mit kleineren Stimmen und scharfer Konsonantenaussprache bewußt phrasierend ohne Anstrengung das *Wort des Dichters* gegen die Tonfluten des Orchesters *behaupten konnten*.

(Nürnberger Ztg., 14. 8. 1932)

DIE FRAU IN DER OPER VERDIS

Von BENJAMINO GIGLI

Vor allem ist es die Frau, die *Verdi* zu der eigentlichen dramatischen Figur seiner Handlung erhebt. Stets ist es die Frau, die der Tragik eines schweren Schicksals zum Opfer wird. Abgesehen von nur sehr wenigen Ausnahmen, wie z. B. Lady Macbeth, ist bei Verdi die Frau das zarte, unschuldig leidende, liebevoll sich opfernde, von einem unbarmherzigen Geschick verfolgte Geschöpf. Gerade im Zeitalter der Gleichberechtigung der Frau ist eine solche Gestaltung besonders bühnenwirksam. Die tragisch untergehende Frau gibt dem ge-

samten Opernschaffen Verdis das entscheidende Gepräge. Gilda in »Rigoletto«, vom Herzog verführt und verlassen, opfert ihr Leben für den Mann, den sie bis in den Tod liebt — an Stelle des Herzogs nimmt sie freiwillig den Tod auf sich und rettet ihm durch ihren Opfertod das Leben. Leonore im »Troubadour« willigte in die Ehe mit dem ihr verhaßten Grafen Luna, um das Todesurteil von dem Geliebten zu wenden. Als sie dann doch verzichten muß, sucht sie im Gift den letzten Ausweg für sich. Tief erschütternd ist auch das Los einer anderen Heldin Verdis, die gleichfalls den Namen Leonore trägt — in der erst vor einigen Jahren wieder entdeckten und heute bejubelten Oper »Die Macht des Schicksals«. Nach der Flucht aus dem Elternhause, von dem Verlobten getrennt, geht Leonore ins Kloster. Viele Jahre später führt das Schicksal ihren Verlobten an die Stelle, wo Leonore als Einsiedlerin lebt. Auch hier zerstört ein grausames Schicksal das vielleicht noch mögliche Glück. Im letzten Augenblick wird Leonore von ihrem rachsüchtigen Bruder erstochen. »Traviata«, über deren Schicksal in aller Welt soviel Tränen vergossen sind, opfert ihr Glück und entsagt dem Glück und entsagt dem Geliebten, weil sein Vater sie bittet, die Familienehre zu retten. Für dieses Opfer muß sie noch die furchtbarsten Beleidigungen ihres nichtsahnenden Geliebten schweigend erdulden, bevor sie den Herzenstod in dem Augenblick erleidet, da durch späte Einsicht des Vaters sich alles noch zum Guten wenden könnte. Aida geht in die Gefangenschaft zurück, um zusammen mit dem Geliebten den Erstickungstod im Gewölbe zu finden. Auch wenn Verdi ein literarisches Sujet bearbeitet, zieht ihn das Schicksal der unschuldig leidenden Frau gleichsam magisch an. »Luise Miller«, nach Schillers »Kabale und Liebe«, sowie »Otello« sind überzeugende Beispiele. So fesselt uns in Werken, die jahrzehntelang als reinste Unterhaltungsmusik galten, ein tiefes und erschütterndes menschliches Gefühl.

(Münchener Zeitung, 2. 7. 1932)

OPERNFRAGEN DER GEGENWART

Von HANS KNAPPERTSBUSCH

Es wird mit dem Wort »modern« zum Teil als Erklärung zum Teil als Entschuldigung viel Unfug getrieben und viel Unheil angestellt. Was man heutzutage auf bekannt großen, tonangebenden Opernbühnen oft erleben muß, ist einfach das Höchstmaß an Kunstverbalhornung! Die Sucht einzelner in aller Welt wohlbekannter Opernregisseure, sich durch besondere Eigenart hervorzutun, verleitet sie zu Mißgriffen, die man nicht scharf genug zurückweisen muß, als eine Ungehörigkeit oder als einen bodenlosen Krampf! Kann man sich eine schlimmere Stillosigkeit denken als den Wotan ohne Bart?! Kann man sich etwas Läppischeres denken als die Ungeheuerlichkeit, die Rheintöchter aus dem Wasser steigen zu sehen, um Siegfried einen Reigen aufzuführen und dann wieder ins Wasser zu gehen? Was soll man über die Inszenierung des »Lohengrin« denken, wenn man bei Aufgehen des Vorhanges zu seinem maßlosen Staunen auf der Bühne eine Anzahl Schilderhäuser stehen sieht?!

Die zehn Jahre Schließung des Festspielhauses in Bayreuth haben leider diese traurigen Früchte gezeitigt, sie haben einer krankhaft »modernen« Richtung Vorschub geleistet, die mit dem Wagner-Stil gar nichts mehr gemein hat.

Oft kommt es mir vor, als hätte die Welt die großen, ich möchte sagen, die fundamentalen Regietaten Siegfried Wagners — es sei nur auf seine vorbildliche Inszenierung der »Meistersinger« und »Lohengrin« hingewiesen —, vollständig vergessen. Und Siegfried Wagner war ein Regisseur ganz großen Formats. Diese leider verlorenen zehn Jahre Bayreuth sind eine schwere Gefahr für den Nachwuchs gewesen, deren Folgen sich jetzt zeigen. Darum sind wir in München auch sehr stolz darauf, daß wir unter allen Umständen dem Werkschöpfer die Treue wahren und dies als oberstes Gesetz erkennen.

(Neues Wiener Journal, 4. 5. 1932)

SOLL WAGNER MODERN INSZENIERT WERDEN?

Von EMIL PIRCHAN

Unter den vielen brennenden Tagesproblemen des heutigen Theaters gehört wohl das Gebiet des Bühnenbildes zu den umstrittensten. Es ist kaum zu hoffen, daß die gegenseitigen Auffassungen über die bildliche Darstellung je zu einem allgemeingültigen Dogma im modernen Theater zusammengeschlossen werden können. Dies ist gut, denn im Kampf der Meinungen gibt es schöpferische Reiz- und Entzündungspunkte, und solange bleibt dies Kunstgebiet lebendig, interessant, vor aller

Erstarrung gesichert. Behaupten die einen, der Stil des Opernbühnenbildes sei in vollständiger Unterordnung zur Musik, durch die Historie der Handlung, ja durch das Zeitgepräge der Entstehungsjahre, kaum wandelbar und vorbestimmt, so fordern die andern mehr als solche nicht persönliche Zeitkopien, nämlich eigene Auslegung auch des Bühnenbildes durch die individuellen künstlerischen und die tausend technischen Mittel einer zeitgemäßen Darstellung, die alle Merkmale des Heutigen bewußt trägt. Der breite Mittelweg zwischen beiden Extremen wird wohl heißen: fußend auf künstlerischer Tradition, reinschöpferisch und heutig zu gestalten.

Daher wird eine Ausstattung des »Ringes«, die in unseren merkwürdigen Tagen entstanden ist, wesentlich abweichen von der an manchen Orten wie ein Sakrileg gehüteten Inszenierung nach dem kodifizierten Kanon des ersten Bayreuther Musters.

Nicht nur die mit ihren klaren, allzuklaren Argumenten viele überrumpelnden neuen maschinellmechanischen und elektrotechnischen Erfindungen gilt es, künstlerisch zu assimillieren, die Hilfskünste des künstlichen Lichtzaubers und der gigantischen Motorenkraft dem Kunstwerk dienstbar zu machen, sondern vor allem ist heutiger Formwille in die bildliche Darstellung deutlich zu tragen. Und immer wieder kann man darauf hinweisen, daß, wenn Richard Wagner auferstünde, er der erste wäre, der den Aufwand allerletzter Geistes- und Gestaltungsprodukte in sein Gesamtkunstwerk fordern würde. Und so können wir nicht päpstlicher als der Papst sein und wollen die Ausstattung des »Ringes« von neuen Gesichtspunkten versuchen.

Nicht eigene Abstraktionen aller erdenklichen malerischen »Ismen«, vom Futurismus bis bis zum Neonaturalismus sollen selbstherrlich das Neue beweisen, sondern gerade im komplizierten Werk des »Ringes« gilt es, wie in der Inszenierung des Regisseurs, alles augensichtlich auszudeuten, es mit den bühnenmalerischen Mitteln klarzulegen und das Geschehene in überzeugende bildliche Form umzugießen.

(Deutsche Tonkünstler-Zeitung, XXXI/2)

MUSEUM DER OPERNSTILE

Von OSCAR BIE

Das 19. Jahrhundert war die große Balance zwischen Italien und Deutschland. Das 20. Jahrhundert findet die Oper in einer ausgesprochenen *Reaktion*, deren Ende noch nicht abzusehen ist. Noch arbeiten Pfitzner und Schreker in den Überlieferungen der Romantik. Aber die neuesten gehen schon nach allen Richtungen auseinander. Eines ist ihnen gemeinsam: sie haben die Ekstase der Romantik überwunden. Orchester und Gesang haben sich vereinfacht. Teils nehmen sie die beruhigende alte Form wieder auf, teils werfen sie sich der aktuellen Gegenwart bis zum Jazz begeistert in die Arme. Indem sie den nackten Realismus zu verachten beginnen, versuchen sie neue Wege der Oper zum Oratorium hinüber oder zur Kunstform. *Strawinskij*, der nicht nur neue Wege erkannte, sondern sie auch immer zum Ziele führte, ist der Tonangeber. Der literarische Ehrgeiz der Oper, der sich bei Reformen, bei allen neuen Versuchen immer stärker bemerkbar macht, wird auch heute wieder fruchtbar. Strauß komponierte Hofmannsthal, heute werden wichtige Dramen der älteren Literatur gern der Musik zugeführt. Ich erinnere an Büchners »*Wozzeck*«. Ich denke an die »*Soldaten*« von Lenz, die *Manfred Gurlitt* eingerichtet und vertont hat. Eine Szene zwischen Vater und Tochter. Diese Szene bringt musikalisch Variationen über das anfängliche Liebeslied der Tochter, die, je nach der Stimmung, wechseln, also eine sehr charakteristische Mischung von Bühne und Konzertstil, wie sie in den modernen Opern häufiger anzutreffen ist. In der Flut der Probleme und Stile hält sich der Musiker an der Form fest, die einst im Naturalismus zerschellte. Das Motiv ist nicht mehr dramatisches Signal, sondern Thema konzertanter Variationen. Was ist geschehen? Die Oper hat sich beinahe zu ihrem Anfang zurückgefunden über das reale Drama zum reinen Musikbild.

(Dresdner Neueste Nachrichten, 31. 7. 1932)

OPERN IM RUNDFUNK

Von ERNST SCHOEN

Zu den Übertragungen, die der Rundfunkhörer am liebsten hört, zählt die von Opern. Warum? Zunächst wohl darum, weil die Oper von allen Kunstgattungen diejenige ist, die sich mit weisester Vielfalt auf die Bedürfnisse dessen einstellt, der sie entgegennimmt, und auf die Gesamtheit dieser Entgegennehmenden, nämlich auf das Publikum. Nicht umsonst steht sie ehrwürdig vor uns als die älteste Form des Theaterspiels. Wir brauchen hier nicht die gelehrten Untersuchungen wiederzukäuen über ihre Entstehung aus der Kulthandlung lange vor dem Drama, wir brauchen

den wellenförmigen Wegen ihrer Entwicklung im Altertum, im Mittelalter, im Barock, in der Romantik und heute nicht nachzugehen. Wir können uns begnügen festzustellen, worin die Weisheit ihrer Mittel beruht. Sie beruht darin, daß die unzerstörbare Form der Oper dazu zwingt, nur die elementarsten und allgemeinsten Gegenstände des menschlichen Wollens und Fühlens abzuhandeln, jene paar Grundmotive, die über alle Völker und Zeiten hinaus jeden von uns bewegen. Sie beruht ferner darin, daß diese Motive durch ein Zusammenwirken sämtlicher Kräfte abgehandelt werden, die nur der menschliche Sinn gleichzeitig aufzunehmen vermag, nämlich durch Wort, Musik, Tanz, Bild und handelnde Personen . . . Unbeschadet der Frage, inwieweit die bisherigen Opernübertragungen des Rundfunks nur dazu dienen sollen, dem Hörer einen Bildungshinweis zu geben, ist es für den Rundfunk wie für die Oper, vor allem aber für das Publikum, dem sie beide dienen, meines Erachtens wichtig festzustellen, ob es eine besondere Form der Oper gibt, die auf der Szene wie im Rundfunk gleicherweise den besonderen Anforderungen des jeweiligen oder auch gemeinsamen Darstellungsstils standhält, und wie eine solche Oper auszusehen habe. Die erste Forderung, die ich da stellen möchte, ist diejenige nach der kleinen Form, nach der Kammeroper. Will eine Opernaufführung in der Rundfunkübertragung nur einigermaßen ebenso vollgültig wirken wie durch die gleichzeitige Darstellung auf der Szene, so kann dies nur eine Kammeroper sein, denn die Zeitdauer sowohl dessen, was im Rundfunk erträglich sein soll, wie auch die Verständlichkeit des darzustellenden Vorganges, wie schließlich die Wirkungskraft des aufzuwendenden Apparates, sowohl was Bühne als was Orchester angeht, fordern gebieterisch die kleine Form. Ich möchte es hier sozusagen mit großen Buchstaben aussprechen, daß diese Forderung nicht nur von der besonderen und beschränkten Technik des Rundfunks diktiert wird, sie scheint mir vielmehr eine Forderung unserer Zeit überhaupt zu sein. Ein neues Publikum steigt herauf, welches den komplizierten Riesengebilden der künstlerischen Tradition nicht zu folgen vermag. Es fordert Kürze, Einfachheit und Verständlichkeit. Möglich, ja wahrscheinlich, daß dies Verlangen nur vorübergehend ist. Heute aber stellt es seine Forderungen, die wir ernsthaft beachten sollten . . .

(Anbruch, XIII/5)

VOM KOMMEN UND GEHEN DER OPERN

Von ARTUR HOLDE

Eine begeisterte Dame sagte einstmals zu *Brahms* nach einer Aufführung: »Meister, dieses neue Werk ist wirklich unsterblich.« Brahms erwiderte mit feinem, ironischem Lächeln: »Ja, ja, es kommt nur darauf an, wie lange die Unsterblichkeit dauert.« Die Relativität in der Existenz aller von Menschengeist geschaffenen Dinge wird hier klug und bescheiden anerkannt. Auch am Geniewerk nagt eben die unendliche Zeit, und schon die Kunstleistung, die nicht mehr unmittelbar zu den Menschen spricht, gilt uns als dem Tode verfallen. Aus ihm gibt es eine Wiedererweckung nur in seltenen Fällen. Hat ein Kunstwerk, das neu dargestellt werden muß, und das deshalb, im Gegensatz etwa zur Architektur, seinen Platz immer wieder zu erobern hat, ein Menschenalter erfolgreich überdauert, so besitzt es schon ein wenig von der Eigenschaft, die Brahms so hübsch als »relative Unsterblichkeit« charakterisiert. Über einen größeren Zeitraum, als eine Generation noch nach dem Tode mit seiner Leistung zu wirken, wie wenigen Künstlern wird dieses Gnadengeschenk des Schicksals zuteil! Aber das Weltgeschehen ist weise und bedachtsam: vieles muß eben schnell wieder verschwinden, damit das Größte genug Raum hat, und damit zugleich Platz für das Neue frei wird. Diesem Gesetz sind auch die Großmeister der Musik unterworfen.

Mit besonderer Rigorosität nimmt die Oper, wie überhaupt das Theater, den Ausleseprozeß vor. Was kein ausgeprägtes Gesicht hat, versinkt schnell wieder ins Dunkle. Es wartet so vieles auf Erweckung zum Bühnenleben, daß es sich selten verlohnt, langwierige und zweifelhafte Experimente zu machen. Selbst über die künstlerisch gewiß berechtigten Versuche, *Hugo Wolfs* »Corregidor«, den »Barbier von Bagdad« von *Cornelius*, neuerdings, mit noch größeren Erfolgschanzen, *Händels* Opernwerk der Bühne zurückzugewinnen, ging das Publikum bald hinweg. Es findet nicht mehr die innere Brücke zu dieser »inaktuellen« Kunst . .

(Gießener Anzeiger, 29. 7. 1930)

SEZESSION DER OPERETTE

Von HERBERT CONNOR

Voraussetzung für eine Sezession der Operette ist, daß Textdichter und Komponisten sich freimachen von den Einflüssen eines ver-

seuchten und zersetzten Betriebes. Der Textdichter lerne wieder auf die Stimme des Volkes lauschen, wende sich fort von einer dekadenten großstädtischen Oberschicht und versuche, der Zeit einen Spiegel vorzuhalten. Der Komponist lerne wieder sein Handwerk beherrschen, emanzipiere sich von der Schlagerindustrie und denke einmal nicht an Tantiemen. Dann wird ihm auch bestimmt wieder etwas einfallen. Im übrigen soll er weder den Ehrgeiz haben, »Welterfolge« zu schreiben, noch Richard Strauß kopieren. Lortzing und Offenbach mögen ihm Vorbild sein in ihrer Schlichtheit, Allgemeinverständlichkeit und Prägnanz des Ausdrucks ...

Über mangelndes Können oder mangelnden Geist kann man sich bei einer Reihe von Künstlern gewiß nicht beklagen. Was fehlt, das ist einzig und allein die Überlegenheit der Haltung, das befreiende Lachen. Wer, wie Brecht und Weill, glaubt, gleich das schwere Geschütz einer »Weltanschauung« auffahren zu müssen, der wird nie das Volk für sich gewinnen. Auch Aristophanes hat den Athenern harte Wahrheiten gesagt. Aber er hat diese Wahrheiten eingekleidet in ein spielerisches, heiteres Gewand. Auch Offenbach hat kein Blatt vor den Mund genommen. Aber er führte seine Klinge mit Eleganz und Grazie. Bei uns glaubt man, seine zeitsatirischen Bemerkungen gleich mit einer fix und fertig ausgebauten Theorie untermauern zu müssen. Man hat keine Grazie, keine Leichtigkeit, kein Gefühl für das, was Nietzsche das »Südliche« genannt hat. Man ist plump, schwer und schlägt sich lieber gegenseitig die Schädel ein, als das Menschliche — Allzumenschliche der Dinge zu erkennen, es im Brennspiegel des Mimus einzufangen und darüber ein herzliches Gelächter anzustimmen . . .

Reif für eine Sezession der Operette wird diese Zeit erst sein, wenn sie wieder Sinn für die ewigen, allgemeinen, menschlichen Wahrheiten erhalten hat. Die Operette ist weder ein Freigelände für Parteiagitatoren noch ein Propagandaplatz für Schlagerindustrielle. Sie ist, wie ihre große Schwester, die Oper: Abglanz und Spiegelung des Lebens. Daß sie einen Niedergang sondergleichen erfahren hat, daß sie in der »Wiener Operette« zum Genußobjekt einer degenerierten Gesellschaftsschicht geworden ist, ist nicht ihre Schuld, sondern Schuld dieser Zeit. Die Idee der Operette als eines volkstümlichen Singspiels, als eines zeitsatirischen Mimus bleibt unberührt von dieser Entwicklung bestehen.

(Berl. Börsen-Ztg., 2. 3. 1933)

OPERN-MISSGESTALTUNG IM TONFILM

Von HANS ARENDT

Der Opern-Tonfilm als Ersatz für das lebensvolle Theater, wie weit sind wir davon noch entfernt! Bedenklich und im höchsten Grade bedauerlich muß es sein, daß es Volksmassen gibt, die sich mit einer fratzenhaften Opernkopie abfinden oder des Billettpreises willen sich damit begnügen müssen. Das singende und klingende Operntheater muß alle seine Kräfte daransetzen, dem neuen Unheil der Geschmacksverderbnis zu steuern. Helfen kann und muß hierbei dem Theater alles, was sich verantwortlich für die Reinhaltung des wahren Kulturbegriffs fühlt. Wobei an die Mächte gedacht ist, in deren Händen Regierungsgewalt und Befugnis zur Erhaltung und Sicherung der Kunststätten liegt. Das Theater muß bei möglichst niedrigen Eintrittspreisen finanziell existenzfähig bleiben. Nicht zuletzt obliegt in dieser Angelegenheit der Presse die Verpflichtung der Mithilfe durch Aufklärung über künstlerisches Wesen und Unwesen.

(Deutsche Musiker-Ztg., 17. 9. 1932)

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN

Der *Erhardt*sche Beitrag »Opernregie« gibt uns Veranlassung, nach längerer Pause wieder einmal Bühnenbilder vorzuführen. Von den Entwürfen *Alexander Baranowskys* (Seite 1) wurden die zum »Tristan«, von denen wir den des ersten Aktes zeigen, für die Neuinszenierung dieses Werkes durch Otto Erhardt am Leipziger Stadttheater im November 1932 verwendet; die zu Nicolais »Lustigen Weibern« sind nach Erhardts Regieideen entworfen, jedoch noch nicht ausgeführt worden.

Die zwölf Bühnenbilder auf Seite 2 bis 4 bringen Entwürfe bewährter Ausstattungskünstler der verschiedensten Richtungen. Die Vorlagen wurden für die Aufführungen in den drei Berliner Opernhäusern im letzten Jahrfünft benutzt. Unsere Auswahl bringt viel Gegensätzliches: phantastisch Wildes neben nüchterner Sachlichkeit, zarte Impressionen neben gewollter Primitivität, düster getönte Visionen neben gelockert Stilisiertem, konventionelle Konstruktionen neben holzschnittartigen Gebilden.

MITTEILUNGEN DES DEUTSCHEN RHYTHMIK-BUNDES (DALCROZE-BUND) E.V.

VON DEN MITGLIEDERN:

Berlin:

Auf Einladung der Deutschen Hochschule für Leibesübungen veranstaltete die Tanzgruppe Hellerau-Laxenburg unter Leitung von Rosalia Chladek am 18. Februar 1933 eine Vorführung, in der neben einem Teil des auf dem Tanzgruppen-Wettbewerb in Paris mit dem 2. Preis ausgezeichneten Programm weitere Gruppen- und Solo-Tänze gezeigt wurden. Die Aufführung fand nicht nur bei den zahlreichen Zuschauern, sondern auch in der Berliner Presse begeisterte und große Anerkennung.
Zu dem von Max Reinhardt inszenierten, im Deutschen Theater zur Zeit stattfindenden Schauspiel »Das große Welttheater« von Hugo v. Hofmannsthal hat Albert Talhoff eine Geräuschmusik geschrieben, die von fünf Berliner Rhythmiklehrerinnen ausgeführt wird.

Dortmund:

Am 22. Februar 1933 veranstaltete Frau Feudel am Städtischen Konservatorium eine pädagogische Aufführung mit Kindern und Erwachsenen »Rhythmische Übungen und Spiele«.
Ihre Vermählung mit Herrn Ernst Mehlich gibt bekannt: Maria Mehlich geb. Burgardt.

Emden:

Eine gymnastische und rhythmische Aufführung veranstaltete am 26. Februar 1933 Margot Pötschke, die nach einem kurzen Vortrag ihre Arbeit mit Kindern und Erwachsenen zeigte. Die Kritiken der dortigen Zeitungen sprachen sich sehr lobend über diese Veranstaltung aus.

Genf:

Die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze kündigt an für die Zeit vom 31. Juli bis 12. August 1933:
- a) Einen Ferienkursus, nur für berechtigte Lehrer der Methode.
- b) Einen Ferienkursus für frühere Schüler, die weder Zertifikat noch Diplom besitzen.
- c) Einen Ferienkursus für Lehrer, Studenten, Musiklehrer, Künstler und Amateure, die noch keinen Unterricht in rhythmischer Gymnastik genossen haben und sich über die Ziele der Dalcroze-Methode zu orientieren wünschen.

Laxenburg:

Die Schule Hellerau-Laxenburg zeigt folgende Kurse für den Sommer 1933 an:

Vier allgemeine Kurse:

I.	Kursus:	1. Juni bis 24. Juni	3½ Wochen
II.	„	26. Juni bis 15. Juli	3 „
III.	„	17. Juli bis 12. August	4 „
IV.	„	14. August bis 2. September . . .	3 „

Sonderkurse:

- a) für Kleinkindererzieher, Schulpädagogen usw. 17. Juli bis 12. August;
- b) für Gymnastiklehrende: 26. Juni bis 15. Juli und 17. Juli bis 12. August;
- c) für Musikpädagogen 17. Juli bis 12. August;
- d) für Tänzer, Tanzpädagogen und Tanzregisseure: 26. Juni bis 15. Juli und 17. Juli bis 12. August;
- e) Kurs in englischer Sprache: 17. Juli bis 12. August.

Ferner sind vorgesehen:

Dirigentenkursus, geleitet von Dr. Hermann Scherchen, im Juli;
Sonderkursus für primitive Instrumente im Juni.

Deutscher Rhythmikbund (Dalcroze-Bund) e. V.
Geschäftsstelle: Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstraße 14.

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Maria Josef Erbs, des 72 jährigen elsässischen Komponisten neue Oper »*Saxophon und Cie.*« versetzte bei der Uraufführung in Straßburg das Publikum in Laune.

Nikolai Lopatnikoff hat eine Oper »*Danton*« vollendet.

Arnold Schönberg arbeitet an einem Musikdrama biblischen Charakters »*Moses und Aron*«. Der Komponist hat auch das Libretto geschrieben.

*

Das Theaterwissenschaftliche Seminar der Universität *Frankfurt a. M.* brachte die »*Betteloper*« von *Gay-Pepusch* in der Neubearbeitung von *F. Austin* mehrmals zur öffentlichen Aufführung.

Händels jüngst in Elbing aufgefundene Oper »*Hermann von Balcke*« gelangte durch den Ostmarken-Rundfunk zur Ursendung.

Mozarts »*Il re pastore*« mit der neuen Übersetzung von *Siegfried Anheisser* fand seine Erstaufführung am Friedrichtheater in Dessau.

OPERNSPIELPLAN

AMSTERDAM: In der Stadschouwburg wurde Wagners »*Parsifal*« dreimal als Gedenkfeier aufgeführt. Dirigent: Erich Kleiber, Regie: F. L. Hörth.

AUGSBURG: *Strawinskijs* »Feuervogel« kam unter Leitung *Otto Miehlers* hier zur Erstaufführung.

BARCELONA: *Georg Sebastian* wird die spanischen Wagner-Festspiele leiten, die hier unter Mitwirkung deutscher Sänger stattfinden.

BERLIN: Die Staatsoper hat *Bizets* »*Perlenfischer*« in der Neubearbeitung von Bibo-Prerauer zur Aufführung erworben.

EISENACH: Der Verein »Freunde der Wartburg« veranstaltet im Mai Wagner-Festvorstellungen.

FREIBURG: *Schrekers* Oper »*Christophorus*« deren Uraufführung im Stadttheater vorbereitet wurde, ist auf Wunsch des Komponisten und aus Rücksicht auf die politische Lage *abgesetzt* worden, da der Stoff des Werkes in seiner zugespitzten Eindeutigkeit zu leicht Mißdeutungen und Mißfallen erregen würde.

KAIRO: Die Opernfestspiele der Wiener Staatsoper werden im kommenden Winter ihre Wiederholung erfahren. Stand das jüngst abgelaufene Gastspiel im Zeichen Mozarts und Verdis, so soll demnächst ein *Wagner-*

Strauß-Zyklus veranstaltet werden. Ausführende: Deutsche Dirigenten, Sänger, Orchester und Chor.

MELBOURNE: Hier wurden im März Wagners »Meistersinger« zum erstenmal in Australien zur Aufführung gebracht.

MÜNCHEN: Ende April gastiert hier die Budapester Königliche Oper an drei Abenden. Als erste Vorstellung ist die Aufführung von *Goldmarks* »*Königin von Saba*« geplant. Es folgen zwei ungarische Opernwerke.

STOCKHOLM: Als letzte Wagner-Festvorstellung wurde unter *Leo Blechs* Leitung »*Tristan und Isolde*« gegeben.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Arnold Ebels neue »*Ballettszene*«, op. 42, für Orchester wird im Juli in Bad Pyrmont zur Uraufführung gelangen.

Hermann Drews wird neue Klavierwerke von *Hermann Erpf* (Satzfolge Nr. 2) und *Ottmar Gerster* (Toccata) in Berlin zur Uraufführung bringen.

Für das diesjährige Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wurde das neue Klavierkonzert von *Ottmar Gerster* angenommen.

Paul Graeners drei Klavierstücke, ein neues, soeben bei Litolff erschienenes Werk, wurden kürzlich durch *Heinz Lamann* im Beethoven-Saal in Berlin zur *Uraufführung* gebracht.

Das Landestheater-Orchester (Leitung: Zwißler) in Darmstadt brachte die Uraufführung einer *Orchestersuite*, op. 2, des jungen Frankfurter Komponisten *Hans Heinrich Hagen*, eines Schülers von Bernhard Sekles.

Paul Höffers Kantate für Bariton und Kammerorchester »*Es ist mir leid um dich, mein Bruder Jonathan*« wurde vom Bremer Konzertverein (Leitung: Walter Stöver) unter starkem Erfolg uraufgeführt.

Jenö Hubays »*Dante-Sinfonie*« erlebte ihre reichsdeutsche Uraufführung in Karlsruhe. Dirigent war Josef Krips, der Beifall groß.

Alexander Jemnitz' neues dreisätziges »Kon-

zert für Kammerorchester« erntete bei der Uraufführung in einem philharm. Konzert in Budapest einmütigen Beifall.
In Wien gelangte durch Prof. Wlach und das Weißgärber-Mayr-Quartett ein neues *Klarinettenquintett* (op. 33) von *Egon Kornauth* zur erfolgreichen Uraufführung.
Hans Kriegs Breslauer Kompositionsabend, der 24 ernste und heitere Gesangsschöpfungen in bunter Fülle bot, wurde durch wärmsten Beifall ausgezeichnet.
Ein neues *Klavierkonzert* von *Albert Moeschinger* ist in das Programm des diesjährigen Schweizer Tonkünstlerfestes aufgenommen worden.
In Prag wurde unter Georg Szell ein *im Vierteltonsystem* komponiertes »*Vorspiel zu einer altgriechischen Tragödie*« von *Miroslaw Ponc* zum erstenmal gespielt.
Arnold Schönberg hat die Komposition eines *Konzerts für Violoncello* nach dem Concerto per Clavicembalo von M. G. Monn (1746) vollendet. Das Werk kommt mit Pablo Casals unter Leitung des Komponisten in Barcelona zur Uraufführung.
In Mainz hat unter Schmeidels Leitung die Uraufführung von *Georg Schulers* burleskem Oratorium »*Max und Moritz*« (nach Busch) stattgefunden.
Heinz Schwier hat drei Gesänge für Sopran und Orchester fertiggestellt. Diese sind von Gustav Havemann zur Uraufführung in Berlin angenommen worden.
James Simon beendete »Elf Orchestervariationen über ein tatarisches Soldatenlied«.
In einem Musikabend des Dresdener Tonkünstlervereins wurde ein Variationenwerk für fünf Blasinstrumente und Klavier von *Karl Julius Sommer* zur Uraufführung gebracht.
In den Konzerten des Landestheaterorchesters in Stuttgart erlebte *Ewald Strässers* neues (2.) *Violinkonzert* seine Uraufführung durch Konzertmeister Willi Kleemann.
Eine von dem Furtwanger Kapellmeister *Zimmermann* komponierte Suite für großes Orchester wurde für das Musikfest in Ballenstedt zur Uraufführung angenommen.
Von den fünf Preiswerken des Litolff-Preisausschreibens »*Hausmusik für Instrumente*« gelangten in der 11. Hausmusikveranstaltung des Süddeutschen Rundfunks (Stuttgart) das *Divertimento* von *Herbert Viecenz* (1. Preis), »*Ein kurioser Kaffeeklatsch*« von *Hans Weiß* (2. Preis) und die *Musik* für Flöte, Klarinette, Violine und Klavier von *Ernst Reinstein* zur Ursendung.

KONZERTE

AACHEN: Das 5. *Rheinische Musikfest* (8.—10. April) bringt die *Erstaufführung* einer von Schiedermair in Bonn aufgefundenen *Sinfonie des Grafen Waldstein*. Dazu werden Gesänge von Neefe (dem Lehrer Beethovens) und das im Jahre 1785 in Bonn geschriebene Es-dur-Klavierquartett von *Beethoven* dargeboten. Ferner Werke des mit 26 Jahren verstorbenen *Norbert Burgmüller* und eine Violinsonate von *Franz Wüllner*.

ANGORA: Eine offizielle *Wagner-Feier* vor den Spitzen der türkischen Gesellschaft brachte neben einer Festrede Bruchstücke für Orchester aus des Meisters Werken unter Leitung von Jeki Bey.

BADEN-BADEN: Auch hier wurde *Bruckners* Neunte in der Urfassung aufgeführt. Dirigent: Ernst Mehlich.

BOLOGNA: *Wagners* »*Liebesmahl der Apostel*« wurde hier seitens der Wagner-Gesellschaft zur Aufführung gebracht.

BRÜSSEL: Ein *zehntägiges Beethoven-Fest* vermittelte die Wiedergabe sämtlicher Sinfonien (Dirigent Kleiber) und Streichquartette (Pro arte-Quartett).

BUDAPEST: Die *Franz List-Feier* wird am 24. April mit dem Christus-Oratorium unter Weingartners Leitung eröffnet.
Emil Lichtenberg veranstaltete ein fünf Abende umfassendes *Bach-Collegium*. Es kamen Orgel-, Cembalo- sowie Kammermusikwerke, eine Motette, zwei Kantaten und das »Musikalische Opfer« zur Aufführung. Der letzte Abend brachte die »Kunst der Fuge« in der Gräserschen Bearbeitung.

DESSAU: *Das Violinkonzert a-moll* von *Willy Czernik*, das nach seiner Uraufführung durch *Wilfried Hanke* in Braunschweig jetzt bei Litolff erschienen ist, gelangte in einem Sinfoniekonzert des Landesorchesters unter *Rothers* Leitung durch Konzertmeister Otto zur erfolgreichen Erstaufführung.

DORTMUND: Das Tonkünstlerfest des *Allg. Deutschen Musikvereins* (Festdirigent: Wilh. Sieben) wird vom 18. bis 24. Juni *hier* (nicht in Freiburg) stattfinden. Vorher, vom 21. bis 23. April wird der Dortmunder Sängertag abgehalten; er wird durchwegs neuzeitliche Werke bringen.

GRAZ: Hier kam in einem sinfonischen Chorkonzert des Singvereins unter Hans Hollmann eine »*Ballade*« mit Orchester und Solocello op. 17 von *Egon Kornauth* mit Erfolg zur Erstaufführung.

HEIDE (Holstein): Hier fand eine *Brahms*-Gedenkfeier statt, für die das Städt. Orchester in Kiel gewonnen wurde. In Heide betrieben Brahms' Eltern eine Gastwirtschaft, sie siedelten nach Hamburg über, wo Johannes kurz darauf geboren ward. Noch heute wohnt hier eine Familie Brahms.

KÖNIGSBERG: Gemeinsam mit der Stadt veranstaltet der Ostmarken-Rundfunk am 6. und 7. Mai ein *zweitägiges Brahms-Fest.* Vorgesehen sind zwei öffentliche Orchesterkonzerte (Leitung: *Max Fiedler* und *Erich Seidler;* Solisten: Kulenkampff, Grümmer und Edwin Fischer), sowie ein Kammermusik-Konzert (Klingler-Quartett).

LEIPZIG: In den Orgelkonzerten in der Nikolaikirche brachte *Karl Hoyer* in sechs Konzerten sämtliche große Orgelwerke Bachs zur Aufführung. — *Georg Winkler* setzt seine Orgelvorträge in der Andreaskirche fort und bot letzthin eine Heldengedenkfeier. — *Das Konzert für Oboe und kleines Orchester von G. Ph. Telemann,* das von *Fritz Stein* aufgefunden und bei Litolff herausgegeben worden ist, wurde auch von der *Mirag,* Leipzig, zur Sendung erworben, nachdem es in wenigen Monaten schon eine stattliche Reihe von Aufführungen (Berlin, Hamburg, Braunschweig, Kiel u. a.) erlebt hat.

LONDON: Die Aufführung von *Hindemiths »Das Unaufhörliche«* fand im März unter Henry Wood statt.

MADRID: *Korngolds* Suite *»Viel Lärm um Nichts«* wurde unter Leitung von E. F. Arbos mit Erfolg zur Aufführung gebracht.

MONTANA (Schweiz): *Igor Strawinskijs* Sohn Soulima stellte sich als begabter Pianist vor, der drei Stücke von Prokofieff und einige Sätze aus der »Petruschka«-Suite seines Vaters mit erstaunlicher Technik spielte.

MÜNCHEN: Im Bayr. Rundfunk kamen in Erstaufführung acht Lieder von *Erich Rhode* zu Gehör.

NEW YORK: *Bruno Walter* hat seine Konzerttätigkeit abgeschlossen. Unter den Solisten der letzten Konzerte ragte *Lotte Lehmann* hervor.

REMSCHEID: Unter Leitung von *Felix Oberborbeck* wird eine *Brahms-Feier,* die verschiedene Veranstaltungen, von März bis Mai reichend, umfassen soll, dargeboten.

RIO DE JANEIRO: Das Philh. Orchester unter Leitung von Max Burle veranstaltete eine Wagner-Gedenkfeier, bei der 300 Ausführende mitwirkten.

SAARBRÜCKEN: Als lokale Erstaufführung wurde von *Gottfried Stanek* das Violinkonzert von *Pfitzner,* op. 34, vorgetragen. Der Erfolg war bedeutend. Leiter des Konzerts: *Felix Lederer.*

SANTIAGO DE CHILE: Die hiesige Wagner-Feier fand im Munizipaltheater statt. 2500 Zuhörer lauschten den Ansprachen und Musikvorträgen.

SCHWERIN: Im Februar gastierten hier an zwei Abenden die *Dresdener Philharmoniker* unter Werner Ladwig.

STUTTGART: *Hermann Wunschs »Südpolkantate«* für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester ist vom Süddeutschen Rundfunk *bereits zum zweiten Male* zur Sendung gebracht worden. Das Werk, das bei Litolff erschienen ist, wurde außerdem von den Sendern in Berlin, Hamburg, Königsberg und Frankfurt gebracht.

ZÜRICH: Im Wesendonk-Haus fand ein Wagner-Konzert statt, bei dem das Tonhalle-Orchester unter Kolisko mitwirkte.

*

Die *Berliner Philharmoniker* unter *Furtwängler* haben ihre triumphale Konzertreise beendet. Nach Brüssel waren die Hauptstationen Antwerpen, London, Manchester, Newcastle, Edinburg, Bristol, den Haag.

TAGESCHRONIK

Eine unbekannte Jugendkomposition von Mozart. Ernst Lewicki, der bekannte Mozartforscher, schuf eine stilgerechte Bearbeitung einer unbekannten Jugendkomposition von Mozart, die vom Mozartverein in Dresden zur Uraufführung gebracht wurde. Es ist eine *Kavatine,* die Mozart *mit elf Jahren komponierte.* Das liebenswürdige Werk befand sich in einer Komödie »Apollo et Hyacinthus«, die 1767 in der Universität zu Salzburg lateinisch aufgeführt wurde, und zwar als Duett für Tenor und Sopran. Mozart selbst hat das Thema als Mittelsatz seiner Sinfonie in F-dur weiterverwendet.

Ein unbekanntes Klavierwerk von Robert Schumann. Der Kustos der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat unter den zahlreichen Handschriften der Gesellschaft Schumanns eigenhändiges Manuskript von *»Acht Polonaisen«* für Klavier zu vier Händen aufgefunden. Die von Schumann genau datierte Komposition stammt aus dem August und September 1828, sie entstand also ein Jahr vor den »Papillons«, und viele der

reizvollsten melodischen und rhythmischen Wendungen dieses Hauptwerkes sind darin vorausgeahnt. Das Juniheft der »Musik« wird aus der Feder *Karl Geiringers* eine Studie über dieses Werk veröffentlichen.

Eine *Richard-Wagner-Gedenktafel* wurde vom Wiener Schubert-Bund am 18. Februar am Hotel Imperial, in dem der Meister Ende des Jahres 1875 fast zwei Monate lang gewohnt hatte, um die Aufführung seiner Opern Tannhäuser und Lohengrin vorzubereiten, feierlich enthüllt.

Wagner-Ausstellungen wurden und werden veranstaltet in Berlin, Dresden, Leipzig, Luzern, Triebschen und München.

Eine deutsch-amerikanische Brahms-Gesellschaft ist gegründet worden. Der Sitz ist St. Louis. Die Gesellschaft will Brahmssche Musik in Amerika pflegen und bekanntmachen. Die Gründung der ersten Ortsgruppen wird New York, Chikago, Philadelphia, Milwaukee, Detroit und San Franzisko umfassen. Der Gedenktag wird durch ein *offizielles Brahms-Fest in St. Louis* gefeiert werden.

Die *100-Jahrfeier* der *Robert Franz-Singakademie* in Halle bescherte zwei Festkonzerte unter *Alfred Rahlwes.* Im Programm standen nur Werke von Händel und Bach.

Das Musikinstitut in *Koblenz* beging am 10. März die Erinnerung an die vor 125 Jahren stattgehabte Gründung.

Die berühmte Silbermann-Orgel im Straßburger Münster, ein Meisterstück deutscher Orgelbaukunst, die im Jahre 1909 wegen der Fundamentierungsarbeiten abgerissen wurde, wird jetzt wieder aufgestellt werden. Damit sind die von *Albert Schweitzer* erhobenen Vorstellungen zur Rettung der wertvollen Orgel auf fruchtbaren Boden gefallen.

In Rom ist die größte Orgel der Welt eingeweiht worden. Dem Konzert haben alle Kardinäle beigewohnt. Die Orgel hat fünf Manuale und 112 Register.

Eine Orgelstudienreise nach Hamburg-Altona veranstaltet am dritten Osterfeiertag die *Berliner Arbeitsgemeinschaft für die Orgelbewegung.* Es werden die St. Jacobi-Orgel und drei typische, ganz neue oder umgebaute Orgeln in der St. Anggar-Kirche, in der St. Pauli-Kirche und in der Christian-Kirche (Klopstock-Orgel) zu Altona von namhaften Organisten vorgeführt werden.

Das deutsche Musikinstitut für Ausländer in Berlin veranstaltet vom 27. Mai bis 12. August Meisterkurse für Klavier- und Violinspiel im Marmorpalais und im Palast Barberini zu *Potsdam.* Es werden Sondervorträge von Musikgelehrten geboten. Zu dem Lehrkörper gehören *Edwin Fischer, Wilhelm Kempff, Leonid Kreutzer, Georg Kuhlenkampff.*

Der finanzielle Erfolg des Frankfurter Sängerfestes. Der Schlußbericht des Frankfurter Festspielausschusses für das letzte deutsche Sängerfest weist einen Überschuß in Höhe von 157 000 Mark auf. Nach allgemeinen Abzügen und Abrechnungen des Gewinnanteils an die Stadt Frankfurt in Höhe von 17 000 Mark verbleibt für den Deutschen Sängerbund ein Reingewinn von 110 000 Mark.

PERSONALIEN

Walter Brügmann (Leipzig) wurde als *Regisseur* für die *bayerischen Staatstheater* verpflichtet.

Der akademische Musikdirektor *Heinrich Cassimir* wurde zum Professor an der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe ernannt.

Max Donisch ist die Leitung der musikalischen Abteilung des Deutschlandsenders übertragen worden.

Karl Elmendorff hat in *Mailand und Florenz* mehrere Sinfoniekonzerte mit starkem Erfolg geleitet.

Max Fiedler zieht sich in den Ruhestand zurück, doch sind Bestrebungen im Gange, ihn von Fall zu Fall als *Gastdirigent* dem Musikleben zu erhalten.

Ernst Ewald Gebert dirigierte ein Gastkonzert der Budapester Philharmoniker am ungarischen Rundfunk.

Vinzenz Goller, der bedeutende österreichische Kirchenkomponist, wurde am 1. April 60 Jahre alt.

Franz v. Hößlin hatte als Dirigent in Genf bei einem Konzert, das ausschließlich deutsche Musik brachte, großen Erfolg. Unter seiner Leitung wurden zwei »Parsifal«-Aufführungen in Genf veranstaltet.

Otto Klemperer wurde für das nächste Jahr als Konzertdirigent an das Frankfurter »Museum« verpflichtet. Von den sieben Saisonkonzerten wird Klemperer fünf leiten. In einem Konzert werden die Berliner Philharmoniker unter Furtwängler spielen; das in die nächste Saison fallende Jubiläumskonzert des Frankfurter »Museums« wird Richard Strauß leiten.

Den diesjährigen *Beethoven-Preis* des Provinzialverbandes »*Rheinland-Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer*« erhielten *Ernst Gernot Klußmann* und *Josef Ingenbrand,* beide in Köln. Die preisgekrönten Werke gelangen

auf dem Rheinischen Musikfest in Aachen zur Aufführung.

Heinrich Kosnick hat in England als Pianist nach langjähriger Pause schöne Erfolge gehabt. Eine Schülerin von ihm, *Herta Kumbruch*, hat in Bath konzertiert und ist daraufhin für mehrere Konzerte nach London verpflichtet worden. Sie hat u. a. auch Klavierstücke von H. Kosnick uraufgeführt.

Gerhard Krause wird in Kopenhagen, Oslo, Helsingfors, Viburg, Reval, Riga, Kowno usw. musikwissenschaftliche Vorträge halten und auch in den Radiostationen dieser Städte zu Worte kommen.

Der Reichskommissar für das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat den a. o. Lehrern an der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik *Ludwig Ruge* (Gesang), *Robert Hernried* (Musiktheorie und Komposition) und *Martin Wilhelm* (Gesang) die Amtsbezeichnung »Professor« verliehen.

Die Akademie der Künste in Berlin hat in ihrer Abteilung für *Musik* eine Neuwahl von Mitgliedern vorgenommen. Es wurde als ordentliches Mitglied *Max Butting* in Berlin, als außerordentliches Mitglied *Ottorino Respighi* gewählt.

Hermann Kutzschbach (Dresden) wurde zum Operndirektor befördert.

Zum 84. Geburtstag von *Adolf Ruthardt*, dem Altmeister der deutschen Klavierpädagogik, brachte der Bayerische Rundfunk mit *Eugen Becker*-Landau am Flügel eine Auswahl seiner Klavierstücke aus op. 41 und 45. Für den Sommer ist auch Ruthardts Klaviertrio op. 34 (mit Oboe und Viola) vom gleichen Sender zur Aufführung vorgesehen.

Heinrich Laber dirigierte in *München* die Brahms-Reger-Feier der Theatergemeinde mit den Münchener Philharmonikern.

Ernst Lewicki, bekannt als Lehrer des Maschinenbaus an der Dresdner Technischen Hochschule wie als Musiker und Mozart-Forscher, feierte am 4. März seinen 70. Geburtstag. Der Jubilar hat in der »Musik« mehrfach Mozart-Studien veröffentlicht. Von der Universität Leipzig wurde der Jubilar zum Ehrendoktor promoviert, Salzburg verlieh ihm die silberne Mozart-Medaille.

Juan Manén beging am 14. März seinen 50. Geburtstag.

Der Salzburger Domkapellmeister, *Joseph Meßner*, beging am 27. Februar seinen 40. Geburtstag und war aus diesem Anlaß Gegenstand zahlreicher Ehrungen.

Poldi Mildner wurde für den nächsten Winter für eine zweite amerikanische Tournee engagiert, die 30 Konzerte umfassen wird.

Pierre Monteux, der Leiter des »Orchestre Symphonique de Paris«, ist durch das Philharmonische Orchester zu Berlin als Dirigent für einen französischen Abend gewonnen worden.

Paul Moos, der rühmlichst bekannte Musikästhetiker, Verfasser hervorragender Werke, Ehrendoktor der Universität Erlangen, beging am 22. März seinen 70. Geburtstag.

Der polnische Staatspreis für Musik ist *Eugen Morawski* verliehen worden. Morawski ist kürzlich mit dem Ballett »Switezinanka« hervorgetreten.

Ehrung pommerscher Musiker. Der »Verein zur Pflege pommerscher Musik« hat Prof. *E. Pernice*-Greifswald in Anerkennung seiner Verdienste um die Organisation und Förderung des Greifswalder Musiklebens, Prof. *Rudolf Schwarz*-Halle in Würdigung seiner Verdienste um die Erforschung der Pommerschen Musikgeschichte, den Nestor der deutschen Komponisten, den 94jährigen *Ernst Eduard Taubert* als Ehrung seines musikalischen Schaffens auf allen Gattungen der Komposition, und *Fritz Uecker*-Stettin in Anerkennung seiner Verdienste um die Förderung des pommerschen Sängerwesens und Musiklebens zu *Ehrenmitgliedern* ernannt.

Max v. Schillings wurde von der »Arbeitsgemeinschaft deutscher Berufsverbände zur Förderung der Musikpflege« (Spitzenorganisation der Großverbände der deutschen Komponisten, Tonkünstler und Musiklehrer, des Musikalienhandels und der Musikinstrumentenindustrie) zum *Ehrenvorsitzenden* gewählt.

Der Spielleiter *Rudolf Scheel* vom Frankfurter Opernhaus hat einen Antrag als Oberregisseur an das *Kölner Opernhaus* angenommen.

Rud. Schulz-Dornburg wurde zum Leiter des Kammerchors und des Kammerorchesters des Deutschlandsenders berufen.

Artur Schnabel ist zum *Ehrendoktor* der Universität Manchester promoviert worden.

Oberspielleiter *Alexander Spring* von der Oper des Deutschen Nationaltheaters in Weimar wurde vom *thüringischen* Volksbildungsministerium mit der *kommissarischen Geschäftsführung* des Deutschen Nationaltheaters betraut.

Viorica Ursuleac wurde an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

Bayreuth hat *Winifred Wagner*, *Daniela Thode*, *Blandina Gravina*, *Eva Chamberlain* und *Arturo Toscanini* das *Ehrenbürgerrecht* verliehen. Außerdem wird eine *silberne Bür-*

germedaille ausgegeben, die dem Grafen *Albert Apponyi*, *Alfred Lorenz*, *Millenkovich-Morold*, *Gilbert Gravina* und *Karl Kittel* verliehen wurden.

Dem deutschen Kammersänger *Dr. Wucherpfennig*, der als Professor an der Kaiserlichen Musikakademie in Tokio wirkt, ist von der japanischen Regierung der Rang eines »Sonin« verliehen worden. Diese Auszeichnung entspricht etwa dem Titel eines »Geheimen Regierungsrates«.

Den vom ungarischen Kultusministerium ausgesetzten Preis für Kammermusik erhielt *Eugen Zador* für sein Klavierquintett. Einen ähnlichen Preis erhielt *Leo Weiner*.

*

Die nationale Revolution hat zu mehreren Entlassungen bzw. Beurlaubungen geführt. Die Intendanten *Ebert* (Städt. Oper, Berlin), *Reucker* (Staatsoper, Dresden), *Hartung* (Landestheater, Darmstadt), *Maisch* (Nationaltheater Mannheim) mußten ihre Tätigkeit niederlegen. An *Fritz Buschs* Stelle tritt (wohl vorübergehend) Kurt Striegler, *Gustav Brecher* ließ sich beurlauben, *Vondenhoff* (Königsberg) wurde entlassen. Desgleichen *Fritz Stiedry* und *Paul Breisach* (Berliner Städt. Oper). Die Ausübung der Orchesterleitung wurde *Hermann Scherchen* in Nürnberg und *Bruno Walter* (Gewandhaus und Philharmonie, Berlin), sowie *Heinz Unger* (Berlin) und *Jos. Rosenstock* (Mannheim) untersagt.

TODESNACHRICHTEN

Annie Ahlers, die sehr erfolgreiche Operettensängerin, †, 26 Jahre alt, an den Folgen eines Unfalls in London.

Der niederländische Baßbariton *Jacob Caro* erlitt im Tivoli-Konzertsaal, während er die große Arie »Die Frist ist um« aus dem »Fliegenden Holländer« vortrug, an der Stelle der Arie »Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!« einen Herzschlag. Er stürzte vom Konzertpodium in den Saal, wo er tot liegenblieb.

In Paris † im 85. Lebensjahr der Komponist *Henri Duparc*, Schüler César Francks (der ihn als seinen begabtesten Jünger bezeichnete). Duparc hat seit fünfzig Jahren keine Note mehr geschrieben.

Im 65. Lebensjahr † in Dresden der *Hoforgelbaumeister Friedrich Johannes Jahn*, der ein Künstler in seinem Fach gewesen ist. In rund 25 Jahren hat Jahn über 80 Orgeln gebaut.

Im Alter von 51 Jahren † in Stuttgart der Kammersänger *Heinrich Lohalm*. Der beliebte Künstler hat den württembergischen Landestheatern als Tenorbuffo seit dem Jahre 1920 angehört.

Am 18. Februar † in Darmstadt, wo er seit über vierzig Jahren tätig war, *Arnold Mendelssohn*, ein Großneffe von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Er war in erster Linie Chorkomponist; er hat sowohl eine Reihe großer weltlicher Chorwerke wie geistlicher Werke für den Gebrauch der evangelischen Kirche geschrieben, gehörte auch lange Jahre zum Vorstand des Evangelischen Kirchen-Gesangvereins für Deutschland und war Ehrendoktor zweier Universitäten. Aber er hat sich auch so ziemlich auf allen übrigen Gebieten der Musik betätigt: auf dem der Sinfonie und Kammermusik, der Orgelmusik und der Oper; besonderes Interesse hatte er für alte Chormusik und kann als einer der frühen Verehrer der Größe von Heinrich Schütz gelten.

Julius Rünger, der frühere *Dirigent der Münchener Philharmonie* (1920—1925), † in Berlin im Alter von 58 Jahren.

Demetrio Serra, der Leiter des Leipziger Hauses des Weltverlages Ricordi, † am 3. März. 1871 in Triest geboren, war der Verblichene lange Jahre als Sänger in Oper und Konzert tätig. Vom Eröffnungsjahr der Leipziger Filiale Ricordis (1902) ab war Serra deren Leiter, mit besonderer Tatkraft sich dem Theatervertrieb der Verlagsopern hingebend. Für diese Aufgabe kam ihm sein früherer Beruf sehr zustatten. Serra erfreute sich stets bester Gesundheit; um so überraschender traf der seinem ersten Krankenlager so schmerzlich schnell folgende Tod alle diejenigen, denen er als eine in der Musikwelt allseits beliebte Persönlichkeit zum Freund geworden war.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Postoffice New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig



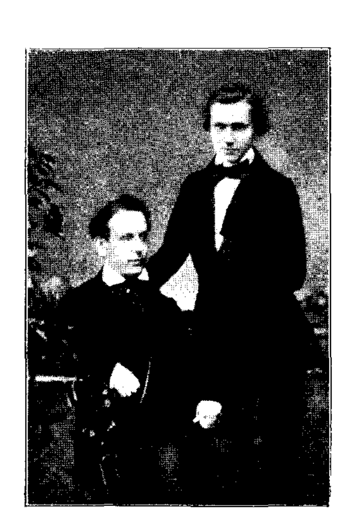
1862



1853
(Zeichnung von J. J. B. Laurens)



mit Joachim, 1867



mit Remenyi, 1853



1851
(Zeichnung von Heinrich Groeber)

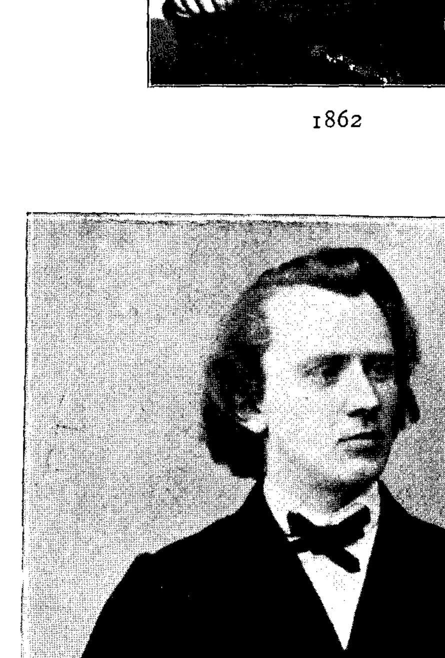


1867

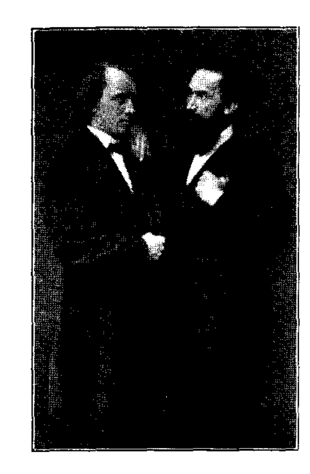
BILDNISSE VON JOHANNES BRAHMS AUS SEINER FRÜHZEIT
(Aus Walter Niemanns Brahms-Biographie, Max Hesses Verlag)



1862



mit Reinthaler, 1868



mit Stockhausen, 1869







BILDNISSE VON JOHANNES BRAHMS BIS ZUM 40. LEBENSJAHR

(Aus Walter Niemanns Brahms-Biographie, Max Hesses Verlag)

Als unser Herrgott Brahmsen schuf, nahm er ein Stück urdeutsche Volkskraft, wie sie sich im alten Volkslied offenbart, tauchte den Pinsel tief in die blaue Farbe der Romantik und gab ihm zu einem warmen, edlen Herzen noch den Drang zu architektonischer, sinfonischer Gestaltung; und da Brahms das alles in strenger Selbstzucht ausbildete, dürfen wir uns an dem herrlichen Geschenk seiner Werke erfreuen, stärken und vom Besten daraus schöpfen, was Gefühl und Verstand in einem großen Menschen erstehen ließ.

Edwin Fischer

JOHANNES BRAHMS

VON

GUSTAV ERNEST-BERLIN

Sechsunddreißig Jahre sind vergangen, seit Brahms' Hand die Feder entsank, und schon ist er uns zum Begriff geworden. Wie sich mit den Namen Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin ganz bestimmte künstlerische und menschliche Vorstellungen verbinden, so auch mit dem von Brahms. Als einen durchaus Eigenen sehen wir ihn vor uns, erfüllt von einem Kraftbewußtsein, das oft wie trotzige Selbstbehauptung wirkt, einer unbestechlichen Ehrlichkeit, für die es keine Rücksichtnahme, am wenigsten auf sich selbst gibt, einer zärtlichen Innigkeit, die dabei mehr den Hauch der Sehnsucht als den der Erfüllung atmet. Knorrig stark und überströmend weich, herb in sich verschlossen und voll freudiger Hingabe, grüblerisch dunkel und jugendlich sonnig — so steht er heute vor uns, eine Summe von Gegensätzen, die zuerst notwendig den Widerspruch der Welt herausfordern mußten, die aber jetzt, wo sich aus ihrer Erkenntnis das Gesamtbild in seiner Einmaligkeit mehr und mehr erschließt, erst das geheimnisvoll Bezwingende seiner Persönlichkeit und seines Werkes erklären. Es war anfänglich nur ein, gemessen an der heftigen Gegnerschaft, die er fand, kleiner Kreis, dem seine Bedeutung so aufging, aber dieser Kreis erweiterte sich, wenn langsam so doch stetig, und heute können wir uns unser Musikleben ohne Brahms nicht mehr denken, heute lesen wir seinen Namen neben dem Beethovens wohl am häufigsten auf unseren Konzertprogrammen. Gerade in dem Kampf aber, der gleich bei seinem ersten Erscheinen um ihn anhob, in dem dann einsetzenden allmählichen, aber unaufhaltsamen Schwinden aller Widerstände und in der Dauerhaftigkeit des Sieges, den er schließlich errang, liegt der stärkste Beweis seiner Bedeutung. Denn nur das wahrhaft Neue fordert zum Widerspruch heraus, nur, was aus inneren Werten seine Kraft saugt, setzt sich endgültig durch, und nur, was unbeeinflußt von zeitlichen Faktoren dauernd Gültiges zum Inhalt hat, behauptet sich über allen Wechsel der Zeiten hinaus.

Und es ist auch kein Zufall, daß die Namen Beethoven und Brahms jetzt so nahe aneinander gerückt erscheinen, und nichts könnte überzeugender die oft wiederholte und am schärfsten von Richard Wagner vertretene Behaup-

tung, Brahms sei nur ein Epigone gewesen, entkräften. Denn noch nie hat ein bloßer Nachahmer sich neben seinem großen Vorbild halten können, der Glanz, den dieses ausstrahlt, muß die farblose Unselbständigkeit des anderen mit doppelter Deutlichkeit zum Bewußtsein bringen. Daß aber Brahms selbst einem Beethoven gegenüber bestehen konnte, zeigt die Größe und Eigenartigkeit seiner Begabung. Daß dabei die beiden Meister so manche ähnliche Züge in ihren Schicksalen, ihrer Art und ihren geheimen Schaffensquellen aufweisen, muß jedem, der sich mit ihnen eingehender beschäftigt, klar werden.

Beide verließen nach einer an Not und Sorgen überreichen Jugend ihre Vaterstadt und fanden in dem an künstlerischen Traditionen so reichen Wien eine neue Heimstätte; beide konnten sich dort erst nach harten Kämpfen und Enttäuschungen endgültig durchsetzen; beide waren nach außen rauhe abweisende Naturen, und doch lebte in ihnen übermächtig der Wunsch, Liebe zu geben und zu empfangen; beide glaubten mehr als einmal, das Weib ihrer Sehnsucht gefunden zu haben, und mußten doch ihr Leben einsam hinbringen. Bitter haben sie darunter gelitten, über beider Leben warf es einen schmerzlichen Schatten und gab ihrem Schaffen, je älter sie wurden, um so häufiger jenen Ausdruck wehmütiger Sehnsucht, der uns bei ihnen oft so erschütternd ans Herz greift. Und dann — bei beiden fühlen wir, daß, hätte ihr Leben sich anders gestaltet, auch ihr Schaffen in anderen Bahnen verlaufen wäre, und daß anderseits gerade aus ihren Leiden ihnen viele der höchsten, schönsten Inspirationen zugeflossen sind. Die Ähnlichkeit ließe sich mühelos weiter verfolgen, aber das Gesagte wird genügen, um zu zeigen, weshalb sie sich auch in ihren Werken zuweilen so eng berühren. Wo solches der Fall, ist es nicht, weil der jüngere Meister von dem älteren, sondern weil beide durch ähnliches Erleben ähnlich befruchtet wurden.

Wie bei Beethoven, so läßt sich auch bei Brahms vieles Besondere in seinem Wesen und Schaffen aus frühen Jugendeinflüssen erklären. Man hat seine für den Menschen und Künstler so charakteristische Herbigkeit auf seine Heimat Dithmarschen zurückgeführt und seinen Landsmann Hebbel als Gegenstück zu ihm angeführt, aber man vergaß dabei, daß auch der schwärmerische Storm und der volkstümlich weiche Klaus Groth demselben Boden entstammten.

Schwer lastete auf der Kindheit des geweckten, strebsamen Knaben das Bewußtsein, der Sohn des armseligen Musikanten aus der Fuhlentwiete zu sein, der elend genug die Mittel zum Unterhalt der Familie durch Spielen auf Höfen und in Tanzkapellen erwarb. Früh war auch der Sohn schon gezwungen, Geld zu verdienen: der Dreizehnjährige mußte oft bis in die späte Nacht hinein in Hafenkneipen und Dorfwirtshäusern aufspielen. Diese wenigen Tatsachen schon sollten in ungeahnter Weise bestimmend für sein ganzes Leben und Schaffen werden. Der lerneifrige Knabe, der immer und überall nach Bildungs-

stoff suchte, der jedes Buch, das ihm unter die Finger kam, wahllos verschlang und dabei niemanden in seiner Umgebung hatte, der teilnahm an seinem Streben, mit dem er über das, was ihn beschäftigte, sprechen konnte, mußte naturnotwendig grüblerisch und verschlossen werden. Auf der anderen Seite aber erweckte der Zwang, beim Aufspielen für Bauern und Matrosen seine Musik der Art und den Wünschen seiner Hörer anzupassen, in ihm ein starkes Gefühl für das Volkstümliche. Wir haben hier die Erklärung für einen besonders charakteristischen Zug seines Schaffens: das enge Beieinander nachdenklich grüblerischer und volksliedartiger Stellen, deren Urkeime wir in jenen Kindheitseindrücken zu suchen haben.

Als dann dem Zwanzigjährigen sich endlich die Tore der Welt öffneten, als er aus der bedrückenden Enge seines Hamburger Daseins auszog in die schrankenlose Weite eines freien Künstlertums, da erst fing er trotz Not und Mühen das Leben mit seinem Reichtum, seiner Schönheit zu erfassen an. Im Umgang mit bedeutenden Männern wuchsen rasch die geistigen Kräfte, die bisher unerweckt in ihm geschlummert, sein Herz weitete sich, seine Sinne schwelgten in all dem Herrlichen, was Kunst und Natur seinem Auge und Ohr boten. Im geheimnisdunkeln Rauschen des deutschen Waldes, in der in ewiger Jugendlust jauchzenden Rheinlandschaft spannen sich die Fäden zwischen ihm und der Natur, die dann einen so wundervollen Einschlag in dem Zaubergewebe seiner Werke bilden sollten. Und dann lernte er in Clara Schumann die Frau kennen, die in sich alles vereinigte, was die Phantasie eines Jünglings in der Frau seiner Träume sucht. Er wurde ihr Freund und Stütze, als der Gatte tiefer und tiefer in die Nacht des Wahnsinns versank, in seiner Liebe, seiner Verehrung fand die Gebrochene Trost, bis dann im Augenblick des Todes Schumanns Brahms die Erkenntnis kam, daß er, der bettelarme, unbekannte Künstler, ihr, der so viel älteren Frau, der Mutter von sieben Kindern, nie mehr als Freund sein dürfe. Er beugte sich vor dem harten Muß, aber Clara blieb immer das Ideal seiner Sehnsucht, und als man sie vierzig Jahre später zur letzten Ruhe gebracht, da entrang sich ihm der Ausruf, mit ihr habe er den einzigen Menschen, den er wirklich geliebt, begraben. Und doch, einmal noch, einige Jahre nach Schumanns Tod, hatte er in Agathe von Siebold ein Mädchen getroffen, die ihn für Augenblicke Clara vergessen ließ, die seine Sehnsucht nach einem eigenen, durch die Liebe einer Frau verschönten Heim, nach Kindern, die seinen Namen fortpflanzen würden, stärker denn je erwachen ließ. Er hoffte damals, daß ihm die freigewordene Stelle des Dirigenten der philharmonischen Konzerte in seiner Vaterstadt zufallen würde. Aber die stolzen Hamburger brachten es nicht über sich, den Sohn des Straßenmusikanten in einen Posten einzusetzen, der ihm eine überragende Stellung im gesellschaftlichen Leben Hamburgs zugestanden hätte. Man wies ihn ab und tat es einige Jahre später zum zweitenmal, obwohl man sich seines Könnens längst bewußt geworden war. Wie tief

ihn das traf, zeigen die Worte, die er später einmal zu einem Freunde sprach: »Wenn ich denke, wie ich die Leute hasse, die mich ums Heiraten gebracht haben!« Doppelt tief traf es ihn, da er Kinder über alles liebte. Bei seinen häufigen Besuchen im Prater unterließ er nie, seine Taschen vorher mit Süßigkeiten anzufüllen, um sie an die Kleinen dort zu verteilen, und oft konnte man ihn, ein Kind auf jedem Knie, vor einem Puppentheater sitzend antreffen, sich selbst wie ein Kind an den Späßen des Hanswursts ergötzend. Daß dieser naiv fröhliche Zug seines Wesens reichliche Nahrung in der Stadt fand, die wie keine zweite als Symbol einer naiv fröhlichen Lebensauffassung gilt, ist natürlich. So leuchtet es denn auch in seinen Walzern manchmal wie ein Funken Johann Straußschen Geistes auf, des Meisters, an dem Brahms mit aus Bewunderung und Liebe gemischter Freundschaft hing, und auch zahllose andere Werke oder Sätze von ihm sind voll von einer übersprudelnden Lebenslust.

*

Aber je älter er wurde, um so mehr schwand dieser Ton aus seinem Schaffen, schwerer und schwerer lastete auf ihm die Einsamkeit, die große Leere, über die er in einem Brief an Clara Schumann klagte. Und während er von Erfolg zu Erfolg schritt, während er die Welt, die sich ihm zuerst so spröde versagte, bewundernd zu seinen Füßen sah, und er ihr als einer der erwählten Lieblinge des Glückes erschien, sagte er in einem Augenblick seltener Aufgeschlossenheit zu einem Freunde: »Man meint wohl zuweilen, ich sei lustig, wenn ich in Gesellschaft mitlache — Ihnen brauche ich wohl nicht zu sagen, daß ich innerlich nie lache.« Welche Verbitterung spricht aus diesen Worten! Sie wirkte sich auch in seinem Wesen aus, das immer rauher und abweisender oft selbst seinen nächsten Freunden gegenüber wurde. Und doch, wenn wir die Werke der letzten Jahre betrachten, ist es uns, als habe er hinter dieser Schroffheit verbergen wollen, was wirklich in seinem Innern vorging. Denn in seiner Musik zeigt sich jetzt immer häufiger ein Zug schmerzlicher Resignation, nicht jener Beethovenschen, die mit dem Leben abgeschlossen hat, deren Wünschen und Sehnen auf ganz andere als irdische Dinge gerichtet ist, bei Brahms ist es die Resignation der ungewollten Entsagung, die es nicht verwinden kann, daß ihrem höchsten Sehnen keine Erfüllung geworden. Aber gerade die Erkenntnis der Vergeblichkeit gibt diesem Sehnen und seinem musikalischen Ausdruck etwas Unirdisches, man möchte fast sagen, Transzendentales. Und so schließt sich der Kreis, innerhalb dessen im wesentlichen das Ausdrucksgebiet der Brahmsschen Kunst liegt: das grüblerisch Herbe und das naiv Volkstümliche, das kraftvoll Weltfreudige und das träumerisch Weltentrückte, in diesen vier Momenten ist das Charakteristische der Brahmsschen Musik zusammengefaßt.
Alle diese Züge seiner Kunst aber sind durchaus Ausdruck seiner Persön-

lichkeit, wie sie durch Stammes- und Erbeinflüsse bestimmt, durch Lebenseindrücke weiter geformt wurde. Diesem engen Zusammenhang zwischen dem Menschen und dem Werk verdanken wir viele seiner bedeutendsten Schöpfungen, verdanken sie aber auch die tiefgehende Wirkung, die sie ausüben. Was den ersten Punkt betrifft, so brauchen wir nur an seine Sinfonien, sein c-moll-Quartett, sein f-moll-Quintett, sein Horntrio und vieles andere zu denken. Nehmen wir seine erste Sinfonie. Es war eine Zeit schwerster seelischen Erschütterungen, als er sie begann. Das ungeheure Fiasko seines d-moll-Konzerts bei der ersten Aufführung im Leipziger Gewandhaus zeigte ihm, wie dornenreich der Weg war, der vor ihm lag, wollte er sich selbst und seinen Idealen treu bleiben. Und dazu der Gedanke an die beiden Frauen, die so bedeutungsvoll in sein Leben getreten waren: Clara, die hoffnungslos Geliebte, und Agathe, die letzten Endes durch seine eigene Schuld Verlorene. Der leidenschaftlich zerrissene erste Satz erzählt von dem, was er damals erlebt und erlitten. Aus ähnlichen Empfindungen heraus war der erste Satz von Beethovens Fünfter entstanden. Beide Meister ließen dann Jahre vergehen, ehe sie ihre Werke beendigten, beide, weil sich ihnen noch keine Lösung für die Probleme bot, aus denen der Anfang herausgewachsen. Beethoven brauchte vier Jahre, ehe er sie fand, bei ihm handelte es sich darum, die inneren Feinde Kleinmut und Zweifel mit den Waffen der moralischen Kraft niederzukämpfen und so den Sieg über das Schicksal selbst zu erringen. Bei Brahms galt es den Kampf gegen Unverständnis und Mißgunst, und seine Waffen waren seine Werke, die rasch durchgedrungenen Lieder, die Serenaden, die Sextette und vor allem das Deutsche Requiem, das ihm allein schon einen Platz an der Seite der Größten sicherte. Fünfzehn Jahre dauerte es, ehe der Sieg errungen war, fünfzehn Jahre, ehe er zu seiner ersten Sinfonie zurückkehren und ihr einen ähnlich triumphalen Abschluß geben konnte wie Beethoven seiner Fünften, — geben *konnte* und geben *mußte*, weil es aus demselben Empfinden geschah.

*

Wir müssen es uns versagen, an anderen Werken des Meisters denselben Gedanken weiterzuverfolgen. Es bleibt uns noch ein wichtiger, wichtigster Punkt übrig: die oben schon angedeutete Erklärung der gewaltigen Wirkung der Brahmsschen Musik und der Weltstellung, die sie sich errungen. Sie ist um so staunenswerter, als ihr eines fehlt, was sonst fast immer großer Kunst eignet: sie bedeutet keine Epoche in der Geschichte der Musik, sie hat ihr keine eigentlich neuen Ziele und Ausblicke geschaffen. Und doch bildet Brahms ein notwendiges Glied in der Kette der Erscheinungen, doch hatte er eine überaus wichtige Mission zu erfüllen. Es war damals die Zeit, wo der von Wagner verkündete, von Liszt und seiner Schule praktisch durchgeführte Gedanke, die klassischen Formen hätten ihre Rolle ausgespielt, nur in der

programmatischen Richtung und im Gesamtkunstwerk könne der Instrumentalmusik noch eine gedeihliche Zukunft erblühen, immer mehr an Boden gewann. Da war es Brahms, der berufen war, den Gegenbeweis zu liefern. Er faßt in sich alles das zusammen, was die großen nachklassischen Meister einzeln der Kunst an neuen Ideen geschenkt. Wie sie bediente auch er sich der klassischen Formen, wie sie gab er ihnen einen in der Romantik des individuellen Erlebens wurzelnden Inhalt, und da er das mit dem Genie seiner Einmaligkeit tat, gelang es ihm, ein Neues zu schaffen, das zugleich unwiderleglich den Wert des Alten bestätigte.
Und damit haben wir in hohem Maße auch schon den Erfolg der Brahmsschen Werke erklärt. Was war es, was Bülow die erste Brahmssche Sinfonie, die zehnte Beethovensche nennen ließ, damit andeutend, daß er in ihr, unbeschadet seiner Bewunderung für Schumann und Mendelssohn, die erste sah, die vollwertig die Reihe der Beethovenschen neun fortsetzte? Noch hat keiner vermocht, das Mysterium des musikalischen Kunstwerks und seiner Wirkung zu entschleiern. Das aber steht fest, daß diese Wirkung in hohem Maße von seiner Fähigkeit, uns über das rein Musikalische hinaus zu interessieren, zu packen, abhängt. Aus der Art, wie es uns zum Miterleben zwingt, fühlen wir heraus, inwieweit es echtem Fühlen, echtem Erleben sein Entstehen verdankt. Dann beginnen sich Fäden zu spinnen vom Menschen zum Menschen, dann ist es, als träten wir in eine Art persönlichen Verhältnisses zum Komponisten, als mache er uns zum Vertrauten geheimster Gedanken und Empfindungen und nähme, indem er in Tönen zu uns spricht, teil auch an dem, was *uns* bewegt. Diese Fähigkeit aber eignet der Brahmsschen Musik in seltenem Grade, und wenn wir dazu an die künstlerische Abrundung der Form, die Originalität und Schönheit der Erfindung nach der melodischen und harmonischen ebenso wie nach der rhythmischen Seite denken, so wird es uns begreiflich, weshalb Bülow seine I. Sinfonie die X. nannte und man ihm als Instrumentalkomponisten einen Platz in nächster Nähe von Beethoven einräumt.

*

Und so brauchen wir auch um die Zukunft der Brahmsschen Kunst nicht zu bangen. Zeiten und Menschen ändern sich, aber in ihrem innersten Fühlen sind die Menschen die selben heute wie vor tausend Jahren. Deshalb muß alles, was als Kunstwerk dem höchsten Maßstab genügt und dazu nicht in zeitbedingten Ideen, sondern in allgemein menschlichen, in tiefsten Seelengründen wurzelnden Empfindungen seinen Ursprung hat, die Zeiten überdauernd, zeitlos weiterleben.
Es sind ihrer nicht zu viele, die dieser höchsten Probe gewachsen sind, aber einer von ihnen, daran können wir nicht zweifeln, ist Johannes Brahms.

BRAHMS UND WIEN

VON

KARL KOBALD-WIEN

Es war im Spätsommer des Jahres 1862, als der junge Brahms seine Fahrt nach Wien antrat. Wien, die Stadt Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts, war in jenen Tagen das Mekka aller Musiker und Musikfreunde. Kein Wunder, daß auch Brahms von dieser Sehnsucht nach dem »musikalischen Rom«, als welches ihm Österreichs Hauptstadt damals erschien, ergriffen worden war. Hatte doch sein Freund und Gönner Robert Schumann, der selbst einmal nahe daran war, sich in Österreich dauernd niederzulassen, über die Stadt die schwärmerischen Worte geschrieben: »Es ist wahr: Dies Wien mit seinem Stephansturm, seinen schönen Frauen, seinem öffentlichen Gepränge, und, wie es, von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, sich in die blühende Ebene hinstreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufsteigt, dies Wien mit all seinen Erinnerungen an die größten deutschen Meister, muß der Phantasie des Musikers ein fruchtbares Erdreich sein.« Man kann wohl sagen, die Reise Brahms' nach Wien und sein sich bald daranschließender dauernder Aufenthalt in dieser Stadt — der Vergleich mit Beethoven drängt sich unwillkürlich heran — waren mehr als ein Zufall, es war wie eine göttliche Bestimmung des Schicksals. Es war die Verwirklichung eines im Inneren schlummernden, mit den Jahren immer mächtiger vordringenden Strebens des Künstlers, aus der Enge der Heimat in den damaligen Mittelpunkt des musikalischen Lebens zu gelangen.

Der Empfang, der dem jungen Hamburger Meister bald nach seiner Ankunft von den Wienern bereitet wurde, war zunächst ein äußerst herzlicher. Die Kenner, die Musikfreunde bemühten sich um den von Schumann mit so begeisterten Worten in die musikalische Welt Eingeführten. So lud ihn gleich in den ersten Wochen der hervorragende Klavierpädagoge Julius Epstein in seine Wohnung, wo einer der führenden Musiker Wiens, der berühmte Quartettspieler und Direktor des Konservatoriums Josef Hellmesberger, mit seinen Genossen das von Brahms aus Hamburg mitgebrachte Klavierquartett in g-moll vom Blatt spielte und sich voll Begeisterung zu dem Ausdruck hinreißen ließ: »Das ist der Erbe Beethovens.« Und schon in dem nächsten Kammermusikabend des Hellmesberger-Quartettes wurde Brahms' Werk mit Jubel aufgenommen. Ebenso groß war der Erfolg, den der junge Meister bald darauf in einem Konzert hatte, in dem er mit Hellmesberger und dessen Genossen sein A-dur-Quartett, Schumanns C-dur-Fantasie und die Händel-Variationen spielte. Zwei Monate später folgte ein zweites Konzert, das gleichfalls dem Hamburger Tondichter große Erfolge eintrug. So waren Brahms' Name und sein Werk schon nach zwei Monaten seines Aufenthalts im Munde aller

Wiener Musikfreunde. Trotzdem schrieb damals Brahms: »Es ist hier ganz gut, aber ich gehe doch wohl wieder nach Hamburg«; er schrieb dies in der Erwartung einer künstlerischen Berufung aus der Heimatstadt. Aber dort überging man ihn bei der Wahl eines neuen Dirigenten der Philharmonie, und als ihm in Wien der Antrag gestellt wurde, die Kapellmeisterstelle der Wiener Singakademie zu übernehmen, schlug er gerne ein. »Es ist eben ein besonderer Entschluß«, hieß es in seiner Zusage, »seine Freiheit das erstemal wegzugeben. Jedoch, was von Wien kommt, klingt eben den Musiker noch eins so schön, und was dorthin ruft, lockt noch eins so stark — — —« Am 28. September 1863 trat er sein musikalisches Amt in Wien an. »Daß er fortan nur mehr als Gast nach Hamburg kommen, daß das Wort ‚Heimfahrt' von ihm nur mehr mit dem Gedanken an Wien ausgesprochen werden, und daß er dort bis zu seinem Lebensende festgehalten wird und sich gern festhalten läßt, ahnt er auch diesmal nicht. Er hatte seine zweite Heimat gefunden. Und vielleicht jetzt erst seine wahre«.

Das Wien der Brahmszeit war in seinen Wesen und Charakter ein anderes als das biedermeierliche Beethovens und Schuberts. Wien begann sich damals aus der alten Umgrenzung des Vormärz zur Weltstadt zu erheben, sich von den mittelalterlichen Wällen und Basteien zu befreien. Die Ringstraße, mit den monumentalen Werken Ferstels, van der Nülls und Sighartsburgs, Schmidts, Hasenauers geziert, wurde die prunkvolle Kunstschau des franzisko-josefinischen Neuwien. In die Wiener Brahmszeit fiel der Aufschwung der Wiener Operette, verkörpert durch die Werke Suppés, Johann Strauß', Millöckers. Brahms erlebte hier die Zeit, in der der glühende Farbenzauberer Hans Makart die schönen Wiener Frauen malte und den berühmten Festzug, gemahnend an die prachtliebende theatralische Zeit der österreichischen Barockkunst, arrangierte. Für Wien waren es Jahre großen wirtschaftlichen Aufschwungs, überschäumend von Talent im Handel, in der Finanz, in der Kunst, in der Wissenschaft, reich an genialer Kraft, die sich freilich auch oft an liebenswürdige Nichtigkeiten verschwendete. Der große Spielmann dieses in Reichtum schwelgenden, lebenslustigen Wien, sein musikalisches Genie, war Johann Strauß' Sohn. Seine Musik war der klingende Spiegel der Wünsche und Gefühle jener Zeit. Zur Verschönerung des Daseins der Wiener Gesellschaft diente, wie auch schon in früheren Zeiten, vor allem die Theaterkunst, die in hoher Blüte stand. Im Burgtheater glänzten unter Laubes, Dingelstedts, Wildbrandts, Burghards Direktion Künstler wie Baumeister, Sonnenthal, Hartmann, Mitterwurzer, Lewinsky, Wolter, Wessely, Schratt, Hohenfels, Gabillon; in der Oper, wo Richard Wagners Werke ihren Einzug hielten, feierten unter Dessoffs, Herbecks, Jahns und Hans Richters Leitung die Sänger Walter, Rokitansky, Winkelmann, Reichmann, die Sängerinnen Wild, Dustmann, Lucca, Materna, Schläger ihre Triumphe. Und auf der Volksbühne verkörperte Peppi Gallmeyer, ein genialer weiblicher Hanswurst, den Wiener

Humor. Durch Anmut und Zauber ihres Spiels zeichnete sich die Soubrette Marie Geistinger aus, und der große Wiener Komiker war Alexander Girardi, der Grazer Schlossergehilfe, berühmt wie weiland Stranitzky und Prehauser als urwüchsiger Stegreifspieler, zugleich ein großer Menschengestalter. . . In dieser Zeit wandelte freilich auch ein Anton Bruckner, der Sohn des oberösterreichischen Dorfs, verkannt durch die Straßen Wiens, ein Zeitloser, der, fern von dem Treiben der Gesellschaft, die gigantische Welt seiner Sinfonien aufbaute. Es war auch die Zeit, da Hugo Wolf sein Herzblut in einem Rausch von Liedern verströmen ließ, bis er, an den Flammen seiner dämonischen Ekstase verbrennend, in Wahnsinn verfiel . . .
Brahms, der nordische Mensch und Künstler, konnte sich, ähnlich wie früher Beethoven, wohl nur allmählich in der Atmosphäre dieses lebenslustigen heiteren Stadtlebens zurechtfinden. Seinem äußerlich ernsten, kühlen Wesen fehlten jene harmlose Sinnlichkeit und heitere Genußfähigkeit, wie sie dem Wiener eigen sind. Ebenso wies auch sein Künstlertum keinen Wesenszug des kunstfrohen Wienertums auf. Mochte zunächst die Wiener Atmosphäre den Kern seines schwerblütigen Wesens, die Eigenart seiner künstlerischen Natur, den Urquell seiner schöpferischen Kraft nicht tiefer berühren, so zog doch wieder der fühlbare Gegensatz den anders gearteten Genius magnetisch an, und auch Brahms konnte sich, ähnlich wie früher Beethoven, so selbstbewußt und stark seine Persönlichkeit war, auf die Dauer dem eigenartigen Zauber, dem auf ihn einstürmenden reichen künstlerischen Leben, wie es sich in den Aufführungen der Wiener Oper, den Konzerten der Wiener Philharmoniker, der Kirchenmusik der Wiener Hofmusikkapelle, dem überquellenden Strom der Wiener Volksmusik äußerte, nicht entziehen. Auch er verfiel der Schönheit, der Eigenart dieser Stadt und ihrer Landschaft, ihrer Magie, die ihren Ursprung, ihre Kraft in der Musik hat. Und es erging ihm wie so vielen Künstlern vor und nach ihm, die, aus dem Norden in diese Stadt ziehend, von ihr nicht mehr loskamen. Wien wurde Brahms' zweite Heimat.
In der musikalischen Atmosphäre dieser Stadt und ihrer Landschaft fand er manche wunderbare Quelle, aus der seine Seele reiche Anregung für sein Kunstschaffen schöpfen konnte. Auf dem klassischen Boden Mozarts, Haydns, Beethovens, Schuberts hat er den Aufstieg zur höchsten künstlerischen Entwicklung genommen. Er ist in Wien durch reiche Erlebnisse, durch manches Leid, auch durch manche Enttäuschungen sowie durch Förderung seitens treuer Freunde zur Meisterschaft herangereift. Freilich brauchte es geraume Zeit, bis seine tiefe herbe Kunst das volle Verständnis der Wiener Musikwelt gewann. Schon seine Dirigententätigkeit bei der Singakademie und später in den Gesellschaftskonzerten, die er im Jahre 1872 von Anton Rubinstein übernommen und schon 1875 an Herbeck weitergegeben hatte, brachte ihm wenig Glück. Dem schnellen Aufflammen der Begeisterung, mit der der junge Brahms in Wien aufgenommen worden war, folgte bald eine Skepsis der

musikalischen Kreise, und nur allmählich drang das musikalische Wien »durch all die feinen Schleier der Brahmsschen Werke, über ihre Unzulänglichkeiten und Herbheiten hinweg zu ihrem Wesen vor«.
Sein Schaffen fand manche Widersacher. So traten ihm die »Wagnerianer« und »Brucknerianer«, die ihn als Haupt der Gegenpartei, der »Brahminen«, eifrig bekämpften, feindlich gegenüber. Um so treuer hielt der Freundeskreis zu ihm, der sich im Lauf der Jahre um ihn gebildet hatte. Er bestand aus einer Reihe sehr angesehener, ausübender und schaffender Künstler und musikfreudiger Männer der Gesellschaft. Zu ihnen zählten vor allen der damals einflußreichste Kritiker Wiens, Eduard Hanslick, der schon genannte Pianist Julius Epstein, die Professoren des Wiener Konservatoriums Josef Gänsbacher, Anton Door, die Komponisten Karl Goldmark, Richard Heuberger, Ignaz Brüll, der Haydn-Biograph und Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde C. F. Pohl, der Beethovenforscher Gustav Nottebohm, der Musikhistoriker Eusebius Mandyczewski, der Musikschriftsteller und Kritiker Max Kalbeck. Auch mit Johann Strauß verbanden Brahms freundschaftliche Gefühle. Von kunstfreundlichen Männern der Wiener Gesellschaft sind hier besonders der berühmte Chirurg Theodor Billroth, die Ehepaare Miller von Aichholz, Faber, Fellinger, Conrat zu nennen. Alle diese zählten zu Brahms' treuesten Freunden, die, stets mit großer Begeisterung und feinem Verständnis für seine Kunst eintretend, ihn zum Haupt des Wiener Musiklebens zu erheben trachteten.
Das Leben des Meisters floß von dem Tag seines endgültigen Wiener Aufenthalts an äußerlich ziemlich gleichförmig dahin, innerlich aber war es um so reicher in der fruchtbaren Fülle rastlosen Schaffens. Wohl unternahm er wiederholt Reisen in das Ausland, nach Hamburg, in die Schweiz, nach Lichtenthal bei Baden-Baden, wo er mit seiner treuesten Freundin Clara Schumann zusammentraf, nach Italien, wo er sich an der Kunst und Landschaft erfreute. Aber immer wieder kehrte er gern nach Wien zurück, wo er sich am wohlsten fühlte und ihn die Muse mit der Fülle köstlichster Gaben beschenkte. Er liebte die Stadt und ihre schöne Landschaft. Gerne pilgerte er auf seinen ausgedehnten Spaziergängen zu den klassischen Musikstätten Wiens, wo er sinnend und träumend den Spuren der geliebten Meister Beethoven, Schubert, Haydn und Mozart nachging. »In Wien kann man ihn jeden Morgen im Prater finden, barhaupt, mit den Händen auf den Rücken, in kurzen Schritten hintastend und in sich hineinbrummend und singend; und mittags sieht man ihn wieder an der technischen Hochschule vorbei durch den kleinen Park, wo jetzt sein Denkmal steht, seinem Stammgasthaus, dem ‚Roten Igel', zulaufen, ungeduldig und traumverloren, immer ein Spazierjäger, auf Gedankenbeute aus, und er kommt selten leer an den Schreibtisch zurück.« Sonntags unternahm er häufig mit Freunden Ausflüge in die geliebte Wiener Landschaft. Die blühenden Hügel, Berge, Weingelände rings um die

Stadt, die Wäldei und Berge um Rodaun, Mödling und Baden bleiben wie mit dem Namen Beethovens und Schuberts, so auch mit dem Brahms' verwoben. Wie Beethoven schöpfte auch er aus der Liebe zur Natur stets neue Quellen der Kraft, neue Ströme des Lebens und der Kunst. Viele Sommer verbrachte er in den österreichischen Alpen, so in Mürzzuschlag am Semmering, in Pörtschach am Wörthersee und besonders in Ischl, wohin ihn auch die Anwesenheit seiner Freunde Billroth, Kalbeck, Brüll, Johann Strauß immer wieder lockte. In der sommerlichen Idylle, im Frieden der österreichischen Landschaft, hat Brahms manches bedeutende Werk vollendet.

Ungewöhnlich reich war und ist die Pflege der Brahmsschen Musik im Wiener Kunstleben, sowohl in den großen Konzertsälen als auch in den stillen Stuben des geistigen Wiener Bürgertums. Hier erlebten viele Werke des Meisters in den Häusern der kunstbegeisterten Wiener Gesellschaft, insbesondere im Hause Billroths, ferner im alten Bösendorfersaal, in den Musikvereinssälen ihre Uraufführung. Und noch heute bildet Brahms' Musik eine stets willkommene Bereicherung des Wiener Konzertlebens. Wenn eines der großen Werke des Meisters in einem der Konzertsäle zu tönen beginnt, strömen Andacht und Hingebung durch die Herzen der Wiener, die Brahms' Musik emporführt in die lichten Höhen göttlicher Freude und Schönheit.

BRAHMS ALS MUSIKHISTORIKER

VON

KARL GEIRINGER-WIEN

»Wir sind nur Originale, weil wir nichts wissen.«
(Goethe)[1]

Überaus stark ist das Band, das Johannes Brahms mit der älteren Tonkunst und ihrer Geschichte verknüpft. Schon dem flüchtigen Beobachter muß es auffallen, wie viele Musikhistoriker dem Freundes- und Bekanntenkreis des Meisters angehören. Da ist der Bach-Biograph Philipp Spitta zu nennen, der Händel-Forscher Friedrich Chrysander, dann Nottebohm, der Verfasser der thematischen Kataloge von Schubert und Beethoven, C. F. Pohl, der das grundlegende Haydn-Werk schrieb, und nicht zuletzt Brahms' allzeit getreuer Famulus Eusebius Mandyczewski, der die Gesamtausgaben von Schubert, Haydn und Brahms entscheidend gefördert hat.

Man ginge fehl, wollte man annehmen, daß Brahms diesen Forschern nur menschlich nahe stand. Ihre Bücher nahmen in seiner Bibliothek einen Ehrenplatz ein, und manche Anstreichung, manche Randbemerkung zeigt, wie tief der Komponist in den Geist dieser Schriften eindrang. Mit leidenschaftlicher Anteilnahme verfolgte er die Aufsätze in der »Leipziger Allgemeinen Musika-

[1]) In seinem Handexemplar von Goethes Farbenlehre hat sich Brahms diesen Satz dick unterstrichen.

lischen Zeitung«, in Fritzschs »Musikalischem Wochenblatt«, sowie vor allem in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft«. Und bei der Besprechung musikhistorischer Arbeiten steigerte er sich bisweilen zu einer Wärme des Ausdrucks, die man dem kühl zurückhaltenden norddeutschen Meister kaum zutrauen würde.

Auch Brahms' eigene Bücher- und Notensammlung[1]), welche nach dem letzten Willen des Meisters geschlossen in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde überging, legt von seinen stark ausgeprägten historischen Neigungen Zeugnis ab. Die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts ist hier auf das beste vertreten. Von Adlung, Albrechtsberger, Forkel, Fux, Gerber, Hiller, Keller, Kirnberger, Marpurg, Mattheson, Scheibe und Walther finden sich in seiner Bibliothek die wichtigsten Werke. Ebenso ist seine Sammlung älterer Noten überaus reichhaltig. Joh. Seb. Bach ist mit kostbaren Erstausgaben vertreten, Philipp Em. Bach mit Abschriften, welche aus des Komponisten Nachlaß stammen und vielfach autographe Eintragungen aufweisen. Von Gluck besitzt Brahms wunderbare Frühdrucke, von Dom. Scarlatti gleich drei Ausgaben: einen alten spanischen Druck, eine umfangreiche italienische Abschrift und die neuere Ausgabe von Czerny. Haydn-, Mozart-, Beethoven- und Schubert-Erstdrucke werden von Brahms mit der Gewissenhaftigkeit eines Forschers gesammelt. Namentlich bei Mozart und Beethoven verfügt er über eine so große Anzahl von Werken, daß er nicht ohne Berechtigung auf die monumentalen Gesamtausgaben Verzicht leisten kann. Andererseits aber vermag Brahms die jeweils neu erscheinenden Bände der Gesamtausgaben von Bach, Händel und Schütz nie rasch genug zu erhalten. Bei der Abreise aufs Land versäumt er es nie, dem getreuen Mandyczewski die sofortige Nachsendung dieser Veröffentlichungen einzuschärfen[2]).

Um den historischen Teil seiner Musiksammlung zu erweitern, nimmt Brahms auch willig die Arbeit des Notenabschreibens auf sich. Mit einer an ältere Meister gemahnenden Geduld legt er sich eigenhändig Kopien der Werke an, die ihn besonders fesseln. Im Lauf der Jahrzehnte gelangt er damit zu einer Sammlung von verblüffendem Umfang. Sie umfaßt Werke von Ahle, Ammerbach, J. S. Bach, Bonno, Caldara, Calvisius, Cesti, Cherubini, Corsi, Demantius, Durante, Frescobaldi, Giov. Gabrieli, Jac. Gallus, Händel, Haßler, Haydn, Judenkunig, Lasso, Lotti, Mattheson, Mozart, Palestrina, Praetorius, Regnard, Rovetta, Scandellus, Schubert, Schütz und Senfl. Auch eine umfangreiche Volksliedersammlung und eine Auswahl klassischer Kanons wird von Brahms angelegt. Nur selbstverständlich ist es, daß auch die Freunde dieser Leidenschaft des Komponisten vollauf Rechnung tragen. Joachim läßt für Brahms auf der Berliner Bibliothek die Abschrift einer Friedemann Bachschen Messe

[1]) Vgl. E. Mandyczewski: Die Bibliothek Brahms'. Musikbuch a. Österr. 1904, und K. Geiringer: »Brahms as Collector«, Musical Quarterly 1933.

[2]) Vgl. J. Brahms im Briefwechsel mit Eus. Mandyczewski, mitgeteilt von K. Geiringer, Zeitschr. f. Musikwissensch. 1933.

anfertigen, Clara Schumann kopiert eigenhändig ein Halbdutzend Stücke von Palestrina und Eccard, und der Philharmonische Verein in Karlsruhe weiß für den Meister nach der Aufführung des Deutschen Requiems am 10. März 1869 kein besseres Geschenk als eine fünfbändige Spartenausgabe von Forsters »Ausbund schöner deutscher Liedlein« aus dem Jahre 1551.

In engstem Zusammenhang mit Brahms' musikhistorischen Interessen steht auch seine nie erlahmende Freude am Sammeln alter Originalmanuskripte. Ganz einzigartig sind die Schätze, die er hierbei im Lauf der Jahrzehnte vereint. Zu ihnen zählen Haydns 6 Sonnenquartette; Mozarts große g-moll-Sinfonie; 60 Skizzenblätter von Beethoven; verschiedene Lieder (darunter der »Wanderer«), sowie zahlreiche »Deutsche«, »Ländler« und »Ecossaises« von Schubert; die berühmten auf der einen Seite von Beethoven, auf der anderen Seite von Schubert beschriebenen Blätter; die d-moll-Sinfonie (1. Fassung), »Ouverture, Scherzo, Finale« und die »Davidsbündlertänze« von Schumann; schließlich kleinere Stücke von Berlioz, Chopin, Wagner und vielen anderen Meistern. Brahms aber begnügt sich keineswegs damit, diese Kostbarkeiten zu gewinnen und sorgfältig zu bewahren. Für ihn ist das Sammeln — so leidenschaftlich er es auch betreibt — nur Mittel, nie Zweck. Die Originalmanuskripte und Frühdrucke gelten ihm in erster Linie als wichtiges Studienmaterial. Ergriffen von der damals allgemeinen Bewegung, die musikalischen Werke unverfälscht von allen späteren Zutaten in ihrer Grundform wiederherzustellen, benützt Brahms die alten Handschriften und Drucke zur Verbesserung und Revision seiner eigenen Noten. Fast alle neueren Ausgaben in seinem Besitz legen Zeugnis ab von diesem unermüdlichen Streben nach Gewinnung des Urtextes. Ja, Brahms geht noch weiter. Abgesehen von den eigenen Vorlagen, zieht er Autographe und Erstdrucke in öffentlichen Bibliotheken heran, um mit peinlichster Gewissenhaftigkeit jede abweichende Note, jeden Phrasierungsbogen und selbst jeden Stakkatopunkt in seinen Handexemplaren zu verbessern. Betrachtet man einen solchen Notenband — etwa die zierliche Taschenpartitur der Haydnschen Streichquartette, die Klavierstimme von Beethovens Violinsonaten oder schließlich die nach dem Autograph der Gesellschaft der Musikfreunde revidierte Abschrift Ferdinand Schuberts von der As-dur-Messe seines Bruders — so wäre man versucht, an das Werk eines pedantisch-genauen Forschers, nicht aber an die Arbeit eines gewaltig schöpferischen Geistes zu denken.

Im Zusammenhang mit der philologischen Gewissenhaftigkeit seines Studiums älterer Werke steht auch eine eigenartige Sammlung, die sich der Meister angelegt hat. Sie umfaßt weit über 100 Beispiele von regelwidrigen Quinten- und Oktavenfortschreitungen in älteren Kompositionen. Brahms trägt hierbei sein Material aus den Schöpfungen von mehr als zwei Dutzend Meistern zusammen. Ausgehend von Werken eines Lasso, Haßler und Gabrieli führt Brahms seine Sammlung bis zu den Kompositionen von Schumann und Bizet

fort. Dem Komponisten war es bei dieser mit so viel Fleiß zusammengestellten Blütenlese gewiß nicht darum zu tun, musikalische Kuriositäten und Abnormitäten zu vereinen. Vielmehr scheint er allen Ernstes daran gedacht zu haben, dieses anziehende Thema in einer theoretischen Schrift zu behandeln. Darauf weist wenigstens die von ihm vorgesehene Einteilung der Quinten- und Oktavenfortschreitungen in verschiedene Kategorien hin, die von »richtig, gut« über »ausdrucksvoll, charakteristisch« in »flüchtig«, »schlecht« und »falsch« übergehen.

Wiewohl diese Arbeit nur wenig über das Stadium der bloßen Materialsammlung hinaus gediehen ist und auch die Verbesserungen, die der Meister in seinen Handexemplaren älterer Werke angebracht hat, ursprünglich nur für den eigenen Gebrauch gedacht waren, hat Brahms seinen musikphilologischen Scharfblick und sein starkes historisches Empfinden doch auch vielfach der Allgemeinheit zugute kommen lassen. Erstaunlich groß ist die Zahl gewissenhaft redigierter älterer Werke, die der Meister mitten während der eigenen Schaffenstätigkeit herausgegeben hat. Überblickt man sie in ihrer Gesamtheit, so ist man versucht, das für Wagner geprägte Wort — der Komponist habe stets bei einer Arbeit von einer anderen Arbeit Erholung gesucht — auch auf Brahms anzuwenden. Von Friedemann Bach veröffentlichte er die F-dur-Sonate für 2 Klaviere, von C. Ph. Em. Bach zwei Violinsonaten in h-moll und c-moll[1]). Für Chrysanders Händel- Gesamtausgabe[2]) bearbeitete der Komponist 13 Kammerduette[3]) und 2 Terzette. Chrysander war auch der Mitherausgeber der von Brahms edierten 4 Bände Klavierstücke von Couperin[4]). Innerhalb der Mozart-Gesamtausgabe revidierte Brahms das Requiem, wobei er die schwierige Aufgabe nicht scheute, den Originaltext von den Zusätzen Süßmayers zu sondern. Von Schubert gab er 20 Länder, 12 Deutsche Tänze und 3 Eccossaises[5]) heraus, deren Manuskripte sich in seinem Besitz befanden, ferner innerhalb der Gesamtausgabe die Sinfonien des Meisters. Tätigen Anteil nahm er auch an der Veröffentlichung des Klavierauszuges von Schuberts Es-dur-Messe[6]), sowie der 3 Klavierstücke in es-moll, Es-dur und C-dur[6]). Bei der Chopin-Gesamtausgabe beteiligte er sich an den Bänden III, VIII, X und XIII. Von Schumann gab er zwei Klavierstücke[6]) heraus. Er beriet Clara Schumann bei der Veröffentlichung der Werke ihres Gatten und edierte selbst den Supplementband zur Schumann-Gesamtausgabe. Brahms gehörte dem Ausschuß der Leipziger Bach-Gesellschaft an, die sich die Veröffentlichung der Werke des Meisters zur Aufgabe gesetzt hatte, und war Mitglied der Kommissionen zur Herausgabe der Denkmäler Deutscher Tonkunst, sowie

[1]) Bei allen drei Werken, welche Rieter-Biedermann in Winterthur herausgab, wünschte der Meister, daß sein Name nicht genannt werde. Dies wurde in übertriebener Gewissenhaftigkeit selbst bei einer Neuauflage nach Brahms' Tod noch eingehalten.

[2]) Die Händel-Gesamtausgabe ist ebenso wie die weiter unten genannten anderen Gesamtausgaben bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen.

[3]) Die letzten 6 dieser Kammerduette erschienen auch bei C. F. Peters in Leipzig.

[4]) Augener & Co., London. [5]) J. P. Gotthard in Wien. [6]) Rieter-Biedermann in Winterthur.

der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Auf dem gleichen Blatt steht schließlich auch die überaus gewissenhafte Redaktionstätigkeit, die Brahms den Texten der Volkslieder angedeihen ließ, bevor er sie in die Sammlung seiner sieben mal sieben Gesänge aufnahm. Der Briefwechsel, den Brahms mit Spitta und Mandyczewski führte, zeigt, daß der Meister kaum zu viel sagte, wenn er seine deutschen Volkslieder als eine Art »Streitschrift« gegen die Arbeiten von Böhme und »diese ganze Sorte Pächter des Volksliedes« ausgab.

Wie wenig leicht sich Brahms seine Revisionen gemacht hat, kann ein für die Gesamtausgabe eingerichtetes Exemplar der Chopinschen Mazurkas zeigen, das sich in den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde erhalten hat. Die mit roten, blauen und schwarzen Bleistiftkorrekturen übersäten Blätter sehen einem Schlachtfeld gleich. Und angesichts des hingebenden Eifers, den Brahms auf diese teilweise sogar anonymen Arbeiten verwendete, wird es verständlich, daß der Komponist von Verlegern und Gelehrten auch als Herausgeber älterer Musikwerke so hoch geschätzt wurde.

Ein besonderes Augenmerk verdienen Brahms' musikredaktionelle Arbeiten, soweit sie — wie vor allem die Händelschen Kammerduette und Terzette — einen von dem Meister ausgesetzten Continuo enthalten. Die Brahmssche Ausdeutung des Generalbasses kann in mancher Hinsicht als richtunggebend bezeichnet werden und macht es ohne weiteres begreiflich, daß sich der Bachforscher Spitta für seine eigenen Aufführungen Brahmssche Continuostimmen erbeten hat. Ohne gewaltsam zu modernisieren, ohne sich übergroße Freiheiten zu nehmen, folgt der Generalbaß in ruhiger, schlichter, doch stets auch geistvoll belebter Führung den vorgezeichneten Stimmen. Mit feinem Geschmack hält Brahms die so schwer zu beobachtende Mitte zwischen einer zu ärmlichen und einer überladenen Begleitung. Sein Continuo adelt die Partien der Sänger, indem er ihnen dient. Sehr interessant ist es, die Entwicklung zu beobachten, die Brahms selbst auf diesem Gebiet genommen hat. Hierzu bieten 7 Händelsche Kammerduette und 2 Terzette Gelegenheit, die 1870 in erster Auflage und ein Jahrzehnt später in einer neuen, von Brahms vielfach korrigierten Ausgabe erschienen sind. Mit nur kleinen Änderungen und Retuschen hat der Meister bei dieser späteren Fassung einen natürlicheren Fluß und dabei doch eine größere Lebendigkeit der Continuostimme erzielt.

Die stärkste Möglichkeit, für die ihm so sehr am Herzen liegende ältere Musik zu wirken, bot Brahms die Dirigententätigkeit, die er als reifer Künstler in Wien entfaltete. Hier konnte er gewiß sein, noch rascher und unmittelbarer als durch seine Herausgebertätigkeit weite Kreise zu erfassen. Fast wie ein Symbol wirkt es, daß an der Spitze des ersten Konzerts, das der Komponist als Chormeister der Wiener Singakademie leitete, eine Kantate von J. S. Bach stand. Das folgende Konzert ging noch um einen Schritt weiter, denn es

brachte neben einer zweiten Bach-Kantate auch Kompositionen von Johann Eccard, Heinrich Schütz, Johannes Gabrieli, Giovanni Rovetta und Hans Leo Haßler. Am dritten Abend aber führte der Meister Bachs »Weihnachtsoratorium« auf. Obwohl Brahms späterhin aus rein praktischen Gründen eine so einseitige Programmbildung nicht mehr wagen konnte, so ließ die Zusammenstellung der Werke in den von ihm geleiteten Konzerten des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde seine Neigungen doch deutlich erkennen. In den 18 Konzerten, die 1872—1875 unter seiner Direktion stattfanden, gelangten 5 teilweise abendfüllende Werke von Händel, 9 Werke von Bach und je eine Komposition von Ahle, Gallus, Isaac und Eccard zur Wiedergabe. Zwei Drittel der Konzerte brachten damit ältere Werke. Als wichtige Dokumente dieser so bedeutsamen Dirigententätigkeit haben sich eine Anzahl Partituren erhalten, die Brahms für seine Aufführungen sorgfältig eingerichtet, ja teilweise sogar eigenhändig kopiert hat.
Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde konnte ich die folgenden, von des Meisters Hand mit zahlreichen Eintragungen versehenen Partituren feststellen: J. S. Bach: »Christ lag in Todesbanden«, »Nun ist das Heil«, »O ewiges Feuer«, »Liebster Gott, wann werd ich sterben«; G. F. Händel: »Saul«, »Salomo«, »Alexanderfest«, »Dettinger Te Deum«, »Orgelkonzert d-moll«. Überdies fand ich im Archiv der Wiener Singakademie[1]) die von Brahms eingerichteten Bachschen Kantaten »Ich hatte viel Bekümmernis«, und »Liebster Gott, wann werd' ich sterben«. Schließlich besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde die gleichfalls für Konzertzwecke eingerichteten, jedoch vollständig von Brahms selbst kopierten Partituren von Bachs Choral »Es ist genug«, I. R. Ahle »Es ist genug«[2]), Palestrina »Missa Papae Marcelli« und G. Rovetta »Salve Regina«. In ihrer Gesamtheit liefern diese bisher noch unbeachtet gebliebenen Noten ein plastisches Bild von Brahms' Art, Werke der Renaissance- und Barockzeit aufzuführen. Modernisierungen der Instrumentation, wie sie im 19. Jahrhundert nicht selten waren, geht der Meister grundsätzlich aus dem Weg. Sein historisches Empfinden läßt ihn sogar an altertümlichen Einzelheiten festhalten, wie etwa dem Gebrauch, die Solostimmen stets nur durch eine beschränkte Anzahl von Begleitstimmen zu stützen. Andererseits aber ist Brahms auch von einem orthodox archaisierenden Standpunkt weit entfernt. Wo kleine Retuschen in der Farbgebung die Wirkung zu heben vermögen, wendet er sie unbedenklich an. So ist es für ihn — um nur ein einziges Beispiel herauszugreifen — nur selbstverständlich, der größeren Klangfülle zuliebe, in den ersten 13 Takten des

[1]) Es wurde mir durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Hugo Botstiber, Generalsekretär der Konzerthausgesellschaft, bzw. des Herrn Karl Macanez, Archivar-Stellvertreter d. Wiener Singakademie, zugänglich gemacht.
[2]) Als Proben der von Brahms für Aufführungszwecke vorgenommenen Einrichtungen gebe ich im Maiheft 1933 der »Zeitschrift für Musik« die Brahmsschen Bearbeitungen von I. R. Ahles »Es ist genug« und Bachs gleichnamigem Choral heraus. Ich beabsichtige jedoch, noch in anderem Zusammenhang eingehender auf die für seine Konzerte durchgeführten Bearbeitungen des Meisters einzugehen.

Geliebter Lehrer!

Abermals ist ein Jahr dahin, und ich erinnere mich daran, daß Sie mich auch in dem verflossenen Jahre so weit in der Musik gebracht haben. Wie vielen Dank bin ich Ihnen dafür schuldig! Zwar muß ich auch daran denken, daß ich wohl zuweilen Ihren Wünschen nicht folgte, indem ich nicht so übte wie ich sollte. Ich verspreche Ihnen aber, in diesem Jahre durch Fleiß und Aufmerksamkeit Ihren Wünschen nachzukommen. –

Indem ich Ihnen auch recht viel Glück zum neuen Jahre wünsche, verbleibe ich

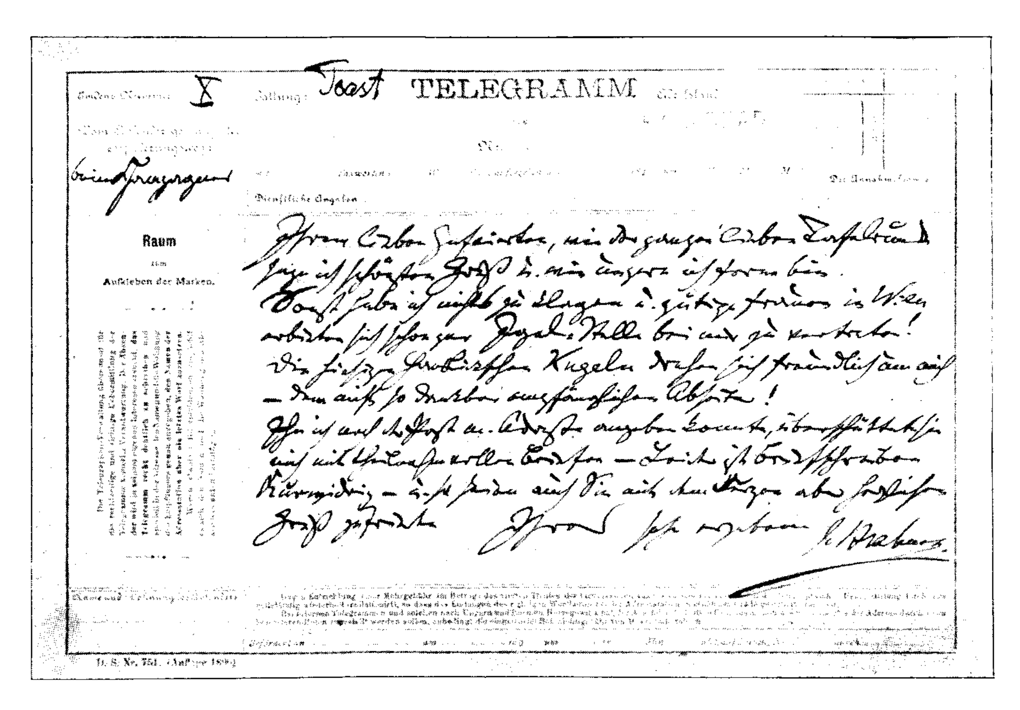
Ihr gehorsamer Schüler

Hamburg J. Brahms.

d. 1. Jan. 42.

Brief des achtjährigen Johannes Brahms an seinen Lehrer Otto Cossel

(Aus Max Kalbecks Brahms-Biographie I/1. Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, Berlin)
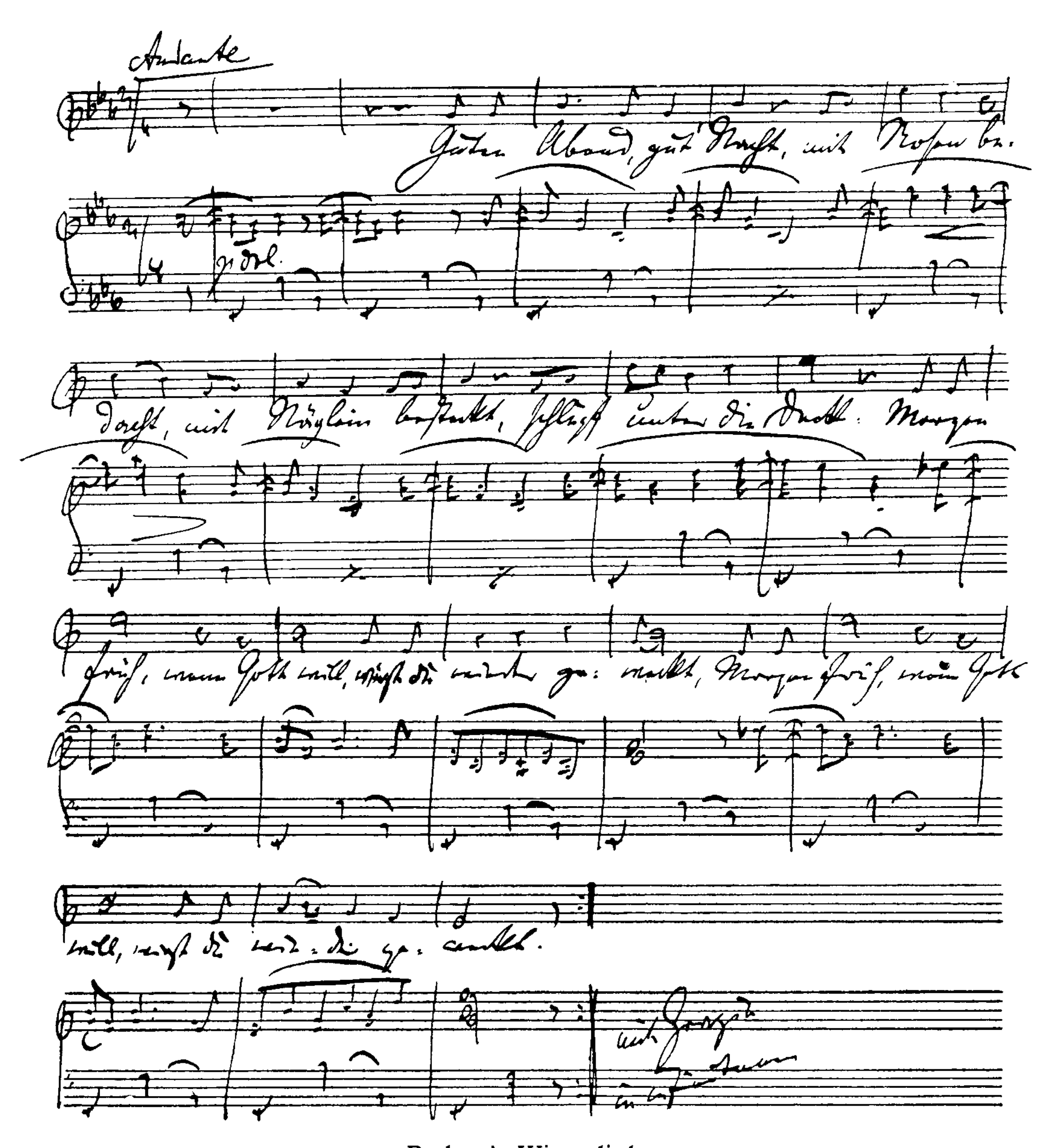


TELEGRAMM

Raum zum Aufkleben der Marken.

Brief aus Karlsbad an Victor von Miller (9. September 1896)

Der Text zum »Deutschen Requiem«



Brahms' »Wiegenlied«

(Aus Gustav Ernests Brahms-Biographie, Max Hesses Verlag)







Brahms dirigiert. Zeichnungen von Willy von Beckerath
(Aus Walter Niemanns Brahms-Biographie, Max Hesses Verlag)

Händelschen Orgelkonzertes in d-moll die geteilten Celli und Bässe durch Bratschen verstärken zu lassen. Starre des Vortrages vermeidet der Meister sorgfältig. Brahms' Dynamik ist reichlich abschattiert und schmiegsam. Sie bringt nicht nur schroffe Antithesen, sondern auch fein getönte Übergänge. Namentlich in kleinen Crescendi und Decrescendi vermag er sich nicht genug zu tun. In seiner Interpretation von Werken des 16.—18. Jahrhunderts weist die bewegte Dynamik am ehesten auf den neueren Künstler hin. Der Continuostimme wendet Brahms stets ein besonderes Augenmerk zu. Dies geht schon aus der einfachen Tatsache hervor, daß die Partie des Generalbaßinstrumentes in den Bachschen Kantaten »Nun ist das Heil«, »O ewiges Feuer« und »Liebster Gott«[1]) zahlreiche Verbesserungen von des Künstlers Hand trägt. Zu den Kantaten »Ich hatte viel Bekümmernis« und »Christ lag in Todesbanden« aber hat der Meister sogar eigene Continuostimmen verfertigt[2]), die sich ebenfalls erhalten haben[3]). Mit Deutlichkeit lassen diese — teilweise sogar bis zu Einzelheiten der Registrierung ausgearbeiteten — Stimmen erkennen, wie scharf umrissen die Vorstellungen waren, die der Meister von der seinem Continuoinstrument zufallenden Rolle hatte. Ihren Grundaufgaben kommt die Orgel mit Gewissenhaftigkeit nach. Sie bildet die Stütze von Chor und Orchester, verstärkt wichtige Stimmen und liefert die unumgänglich notwendige klangliche und harmonische Füllung. Darüber hinaus aber weist ihr der Meister, sobald die melodieführenden Stimmen schweigen und ein stärkeres Hervortreten des Continuos notwendig ist, eine gewisse einfache Selbständigkeit zu, welche die Hand des Bearbeiters der Händelschen Kammerduette erkennen läßt.

So hing Brahms an der Vergangenheit der Tonkunst mit einer inbrünstigen Liebe, die bei einem schaffenden Künstler gewiß nichts Alltägliches ist. Denn der schöpferisch tätige Geist strebt gemeiniglich danach, sich von seinen Unterlagen allmählich abzulösen. Brahms' künstlerische Persönlichkeit aber war in der älteren Zeit so völlig verwurzelt, daß für ihn die Beschäftigung mit der Musik früherer Jahrhunderte eine innere Notwendigkeit bedeutete. Für den Meister, der die alten Formen mit neuem Geist erfüllte, der die ehrwürdige Gattung der a cappella-Motette neu aufleben ließ und dessen letzte Kompositionen noch Choralvorspiele waren, für ihn besaß die Vergangenheit nicht bloß ein antiquarisches, sondern ein durchaus lebendiges Interesse. Dann aber nötigte ein angeborener Sinn für geistige Reinlichkeit und Klarheit den Komponisten zu seinen unermüdlichen Verbesserungsarbeiten. Ihn duldete es nicht, in Werken, die ihm teuer waren — einer Bachschen Kantate,

[1]) Alle 3 Continuostimmen finden sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde.
[2]) Vgl. Kalbeck, Johannes Brahms, II S. 99, und Brahms-Spitta, Briefwechsel S. 74 ff.
[3]) Zu »Ich hatte viel Bekümmernis« bewahrt die Wiener Singakademie den Continuo, zu »Christ lag in Todesbanden« die Gesellschaft der Musikfreunde. Zahlreiche eigenhändige Eintragungen des Meisters verraten, daß es sich hier tatsächlich um die von ihm selbst verfertigten Stimmen handelt. Überdies hat auf der letztgenannten Kantatenstimme der mitwirkende Organist Bibl das Datum des von Brahms geleiteten Konzertes (23. März 1873) und seinen Namen vermerkt.

einem Haydnschen Quartett oder einer Beethovenschen Sonate — Fehler oder Verfälschungen zu wissen, die zu verbessern in seiner Macht lag. Und schließlich kam ein stark ausgeprägtes Interesse an Fragen mehr theoretischer Natur hinzu. Der Künstler, der sich in den strengen Formen der Fuge, des Kanons, der Passacaglia besonders wohl fühlte, war ein Fanatiker des Wissens. Wenn er sich ein Verzeichnis der ihm in klassischen Werken begegnenden Quinten- und Oktavenfortschreitungen anlegte, so tat er dies nicht aus billiger Freude an der Aufdeckung kleiner Unzulänglichkeiten, sondern weil er trachtete, dahinter zu kommen, wann diese von der älteren Theorie verpönten Fortschreitungen möglich, ja selbst notwendig sind.
Daß die Verbundenheit des Meisters mit der Vergangenheit einem Grundzug seiner künstlerischen Persönlichkeit entspringt, wurde gerade von den Historikern seines Freundeskreises deutlich erkannt. Am schönsten hat dies der Bachforscher Spitta zum Ausdruck gebracht, als er auf Brahms' Schaffenstätigkeit die Worte Wilhelm von Giesebrechts anwandte[1]: »Das ist die Aufgabe des deutschen Volkes, sich mit der gesamten Tradition der früheren Zeiten zu erfüllen, mit dem Hauch seines Geistes erstorbene Formen neu zu beleben, die erstarrte Regel durch die ihm innewohnende individualisierende Kraft zu einem Gesetz der Freiheit zu erheben, welches sich für alle Verhältnisse, jeden Ort, jede Nationalität eignet. Die ganze Summe der überlieferten Bildung in sich aufzunehmen, sie nach der Natur seines Geistes durchzuarbeiten und von den Elementen seines Wesens durchdrungen als Gemeingut der Welt hinzugeben — das ist die Art unseres Volkes, wie sie sich in Kirche und Staat, in Kunst und Wissenschaft, in allen Gebieten des Lebens erwiesen hat.«

BRAHMS UND DER CHOR

VON

RICHARD PETZOLDT-BERLIN

Die einzigen festen Anstellungen, die *Brahms* jemals inne hatte, waren in verschiedenen Epochen seines Lebens Posten als Chormeister. Gewöhnlich tritt gegenüber der Bedeutung als Sinfoniker, Lieder- und Klavierkomponist der Chorkomponist Brahms in den Hintergrund (das »*Deutsche Requiem*« allerdings ausgenommen!), und es dürfte lohnend sein, sich seine Berührungen mit dem Chorwesen als Chordirigent und Chorkomponist ins Gedächtnis zurückzurufen.
Als junger Mann kommt Brahms in *Detmold* erstmalig mit einem Chor in Fühlung: am Detmolder Hof leitet er einen kleinen Chor, bei dem mitzuwirken für die Damen des Hofes und der Detmolder Gesellschaft, aber auch

[1]) Brahms-Spitta Briefwechsel S. 52.

für den Fürsten Leopold (ob bei ihm mehr aus Liebe zur Sache oder aus Interesse an den Sängerinnen ist schwerlich zu sagen!) Ehrensache war. Doch bald bedrückt Brahms die geistige Enge dieses Duodezhöfchens, er sehnt sich nach einem anderen Wirkungsgebiet. Bezeichnend für den Detmolder Geist ist bei seinem endgültigen Abgang die Art, ihn zu belohnen: man überreicht ihm feierlichst die sechs ersten Bände der gerade erscheinenden Bach-Ausgabe, aber die Gabe erweist sich als Danaergeschenk, denn die Subskription lautet auf *seinen* Namen, und er muß also alle folgenden Bände abnehmen und aus eigener Tasche bezahlen!
Brahms streckt die Fühler nach einem neuen Tätigkeitsfeld aus, aber seine Hoffnungen auf Hamburg und Wien schlagen vorerst fehl: man übergeht ihn jedesmal. War er nach dem Leipziger Durchfall seines ersten Klavierkonzerts niedergeschlagen in seine Vaterstadt zurückgekehrt, so richtet er sich dort wieder auf, nachdem sich rein zufällig eine Reihe von Damen zum »Hamburger Frauenchor« zusammengefunden hatte, dessen Leitung er übernahm, nachdem er ein Statut des Vereins drollig in gewunden-altertümelnder Sprache abgefaßt hatte. Aber auf die Dauer war natürlich auch diese Beschäftigung keine, die ihn völlig hätte ausfüllen können, und Brahms ist froh, als ihn nach mancherlei Fehlschlägen die *Wiener Singakademie* 1864 zu ihrem Leiter wählt. Mit schwellenden Segeln eilt er an seine neue Wirkungsstätte, aber er versagt bald. Wohl mehr aus Prestigegründen übernimmt er acht Jahre später noch einmal die Leitung eines Wiener Chorvereins, diesmal des *Singvereins der Musikfreunde*, des Konkurrenzunternehmens der Singakademie, aber wieder ist ihm sein Amt bald eine Quelle beständigen Ärgers, und er ist froh, es nach drei Jahren wieder abgeben zu können.
Woran lag nun das beständige Versagen des Chormeisters Brahms? Von seiner Hamburger Dirigententätigkeit beim Frauenchor wird uns die Art seiner Proben geschildert: mit mehr ironischem als heiteren Wesen verlangte er unnachsichtig ernsthafteste und straffste Arbeit. Die Hamburger Damen ertrugen, zu ihrer Ehre sei es gesagt, geduldig seine ungalante Art, mit der er aber Schiffbruch erlitt, als er nach Wien kam. Dort hatte er nämlich in *Johann Herbeck*, dem damaligen Leiter des Singvereins, einen gefährlichen Rivalen als Chordirigenten. Herbeck war der geborene Chorführer, energisch und doch höflich und verbindlich, dekorativ nach außen hin. Brahms ganz sein Gegenteil. Brahms verkörpert nach Jungs Typenlehre den »introvertierten« Menschentyp, und seine Natur trat bei der Leitung seines Chors natürlich nicht gerade zu seinem Vorteil hervor: er dirigierte scheinbar für sich allein, er dirigierte die Werke in sich hinein, nicht aus sich heraus. Dazu kam, daß sein karges Lob und seine oft bissige Ironie nicht dazu angetan war, den Chor anzufeuern, den er außerdem noch ebenso wie das Publikum durch seine anspruchsvollen Programme verstimmte. Denn sogar zur Karne-

valzeit sollten sie in Wien dauernd von Sterben und Tod singen, und mit Bach und immer wieder Bach, Händel und immer wieder Händel sollte Brahms sie quälen dürfen? Intrigen gegen ihn setzten ein, dazu kamen die Sticheleien der Kritik, die ihm die Lust nahmen, sich weiterhin der Öffentlichkeit preiszugeben. Konnte doch selbst sein angeblicher Freund *Hanslick* es sich nicht versagen, nach einem Konzert, das Bachs Kantate »Liebster Gott, wann werd' ich sterben« und Cherubinis Requiem enthalten hatte, boshaft zu schreiben: man hätte in Wien nicht Lust, sich in einem Konzert »nacheinander erst protestantisch und dann katholisch begraben zu lassen«!
Fiel so Brahms' praktische Arbeit mit Chören nicht eigentlich zur beiderseitigen Zufriedenheit aus, so begeisterte ihn indessen diese Tätigkeit zu einer Reihe seiner bedeutendsten Kompositionen. Aus der frühen Zeit sind da vor allem die für Frauenchor geschriebenen Werke zu nennen: die »*Gesänge mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe*« *op. 17* und das »*Ave Maria*« *op. 12*, ein lieblich wiegendes Stück mit verklärend zarter Begleitung eines kleinen Orchesters, eine lichte Vision lieblicher Wallfahrerinnen. Daneben aber brachte er seinen Damen Volkslieder über Volkslieder in geistvoll sprühenden a cappella-Sätzen und gab ihnen mit seinen Kanons manche harte Nuß zu knacken. Kein Verhältnis findet Brahms indessen zum unbegleiteten Männerchor; die fünf Lieder op. 41 sind seine einzige Gabe, Kriegslieder, die ihr Entstehen seiner nationalen Begeisterung nach 1866 und seiner großdeutschen Einstellung verdanken. Die eigentlichen Choraufgaben fallen natürlich dem gemischten Chor zu, der ihm größere Breite und Entfaltungsmöglichkeit bieten konnte. Zwar bearbeitet er auch für ihn Volkslieder oder schafft eigene Lieder, die echten Volksliedern zum Verwechseln ähnlich sind und Volkslieder sein könnten, wie etwa die unendlich zarten »*Marienlieder*« *op. 22*, von denen er selbst an den Verleger schreibt: die Musik sei »etwa in der Weise der alten deutschen Kirchen- und Volkslieder«. Daneben stehen die schlichten sechsstimmigen Chöre op. 42 mit dem isometrischen, nur in Chorgruppen aufgeteilten klangsatten Chor »*Vineta*«. Diesen lyrischen Beschaulichkeiten stehen ganz anders geartete, einen repräsentativen Geist verratende a cappella-Chöre gegenüber: die gewaltigen *Motetten* op. 29, 74, 110 und die »*Fest- und Gedenksprüche*« op. 110. Nichts mehr hier vom Volkslied: *Bach* ist wieder auferstanden und feiert Triumphe. Geradezu phantastisch ist die Kunstfertigkeit, die Brahms in solchen Werken aufbietet, kein kontrapunktisches Kunststück ist ihm zu schwer.
Die früheren Brahms-Betrachter und Brahms-Biographen glaubten annehmen zu müssen, daß hierbei der Verstand sein Herz beherrscht habe: seine »Freude an unerhörter Meisterschaft droht gefährlich zu werden« (Specht). Kalbeck behauptet, daß sein Können und seine Technik »die originale Schöpferkraft des Komponisten« überwogen habe. Diese Betrachter sahen alle einzig in der lyrisch-liedhaften Seite des Meisters sein eigentliches Wesen, und es ist

fesselnd, auch an solchem Moment den Wechsel der Musikauffassung während der letzten 25 Jahre feststellen zu können. Ein Stück etwa wie das »Geistliche Lied« op. 30 (für vierstimmigen Chor mit Orgel, 1864 veröffentlicht) erschien den früheren Kunstrichtern viel zu sehr »gearbeitet« und künstlich »gemacht«, man bewunderte wohl die geistreiche Technik, blieb aber im übrigen kalt. Wie anders wirkt aber heute dieser Doppelkanon! Uns, die wir wieder feste Vorstellungen von den Werken eines Josquin, Pierre de la Rue und Obrecht haben, tritt bei solchen Werken mit intuitiver Klarheit der »niederländische« Zug, das alte »durchimitierende« Stilelement vor Auge und Ohr, Elemente, die scheinbar in Deutschlands Norden fast ein halbes Jahrtausend latent vorhanden waren, bis sie wieder einmal bei einem Begnadeten ans Tageslicht drängten.

Bach und *Händel* sind neben dem Volkslied die Grundfesten des Brahmsschen Wesens: Bach schaut ihm über die Schulter, wenn er eine Chormotette wie »Es ist das Heil uns kommen her« schreibt, und die »Hallelujaperücke Händels« setzt er, um mit einem boshaften Wort Wagners zu sprechen, bei der Komposition seines »*Triumphliedes*« auf. Die angeblichen Konstruktivismen erscheinen uns heute wieder mit kraftvollem Leben erfüllt, und umgekehrt sagt manche »melodisch-harmonische« Stelle, die damals entzückte, den heute Jungen kaum noch etwas. Diese Umkehrung der Einstellungen erscheint mir besonders in der »*Alt-Rhapsodie*« deutlich, deren Schluß fast blaß anmutet, während er früher das ersehnte Labsal nach erlittenen Ohrenqualen bildete! Ähnlich ist es mit den Fugen des »*Deutschen Requiems*«, mit denen man beim Erscheinen des Werkes kaum etwas anzufangen wußte. Ich möchte behaupten: nicht die schlechte Ausführung der großen D-dur-Fuge »Der gerechten Seelen . . .« war schuld an dem Nichtverstehen (bei der ersten Wiener Aufführung unter Herbeck 1867 wurde die Fuge durch das donnernde Getöse erschlagen, das der Pauker auf dem Orgelpunkt D verständnislos vollführte, um seinerseits wieder gegen die wahllos brüllenden Sänger aufzukommen!), sondern die Verständnislosigkeit gegenüber dem Stil des Komponisten verschuldete die schlechte Ausführung.

Farblos erscheint heute der »*Rinaldo*«, der das Unsinnliche im Brahmsschen Wesen schonungslos aufdeckt. (Übrigens: bei der chromatischen Motivik und der schroff wechselnden Harmonik des »Rinaldo«, bei den Synkopen, abwärts schreitenden Terzen und Schmerzenslauten der »Rhapsodie« spürt man mitunter so recht, wie künstlich nur von Parteicliquen die Mauer zwischen einem Brahms und einem Wagner aufgerichtet ist!) Verwandter als die menschennahe »Rhapsodie« und der »Rinaldo« ist Brahms die distanziertere Sphäre der idealen Klassik: Hölderlins und Schillers Gedankenlyrik kommt seinem Wesen entgegen: das weihevolle »*Schicksalslied*« entsteht und die »*Nänie*«, unter dem Eindruck von Feuerbachs Tod geschrieben, vom Anblick der klassischen Wunder Italiens und Siziliens inspiriert, ist noch heute

das erhabenste Werk dieser Gattung. Bewundernswert ist, wie Brahms den spröden Distichen Schillers beikommt, die sich einer Komposition zu widersetzen scheinen, aber Gedankenarbeit ist seine starke Seite: »Seine Musik ist eine abstrakte und wird auf ähnlich angelegte Naturen stets mächtig wirken« (Niemann). Gedankenarbeit ist auch, bei aller Teilnahme des Herzens, die unvergleichliche Architektur der einzelnen Sätze des »*Deutschen Requiems*« und des ganzen Werkes, dessen heutige Gestalt sich bei ihm erst durch bewußte Arbeit langsam heraus kristallisierte. Den in *Schumanns* Skizzenbuch notierten Plan eines *deutschen* Requiems hatte sein großer Jünger Brahms aufgegriffen und als Totenlied für den Meister begonnen, vollendet wurde er aber als Grabgesang auf den Tod der geliebten Mutter: der fünfte, erst zuletzt eingefügte Satz ist ein letzter Niederschlag jener uralten deutschen Gepflogenheit des »Wiederrufs«, des trostreichen Abschiedsgesangs des Verstorbenen an die Hinterbliebenen. Nach der ersten verunglückten Aufführung in Wien hatte *Reinthaler*, der ganz in Brahms' norddeutsches Wesen eingedrungen war, jene glanzvolle Aufführung des Requiems (damals noch in seiner sechssätzigen Gestalt) im Dom der alten Hansestadt Bremen unternommen, die den Anstoß zu dem beispiellosen Siegeszug des Werkes gab, das man bereits innerhalb eines einzigen Jahres in 22 Städten hörte. Seitdem gibt es wohl kaum einen Chor von musikalischer Kultur, der diesen gotischen Musikdom nicht ständig in seinem Besitz hätte, und gerade im Festjahr 1933 wird das »Deutsche Requiem« wiederum unendlich vielen Menschen Trost und Erbauung vermitteln. Wir wollen uns hier aber nicht in poetisierende Beschreibungen dieses Wunderbaus, der nur erlebt werden kann, verlieren, dieses Werk ist der künstlerische Niederschlag des bibelfesten Norddeutschen Brahms und bleibt wohl noch auf lange Zeiten das »Hohelied des Trostes, das Brahms der Menschheit gegeben« (Kalbeck).

BRAHMS UND DAS LIED

VON

LUDWIG WÜLLNER-BERLIN

Ein damals neuer, großer, herber, nur dem Schöpfer angehöriger Liedstil! Eigenartig alles! Nur selten ein *Schubertsches* Melos (z. B. in Liedern wie Minnelied, Erinnerung, Auf dem See, Wiegenlied) oder Schubertsche Naturschilderung (nur ein Beispiel: Vergleiche die traurig-müden plätschernden Ruderschläge in Schuberts genialem Liede »Die Stadt« mit den herbstlich-schaurigen Windstößen in dem ebenso grandiosen Liede »Auf dem Kirchhofe« von Brahms) — auch wenig *Schumann*, obwohl Brahms immer noch als Nachfolger Schumanns gilt. Und trotzdem bei Brahms wenig romantisch-

schwärmerischer (Eichendorff), wie teils süßlicher, teils bitter-ironischer (Heine) Schumann — nicht einmal das zahlreiche, klein und flatterhaft hingehauchte, leicht, oft wahllos strömende, mitunter nur elegante, aber immer poetische Schumannsche Liedgewimmel! Nein — hier alles streng, herbe, auch in der innigsten Weichheit oder im köstlichsten Humor —, aber stets durchströmt von einem oft beinahe unhörbaren oder wenigstens schwer herauszufühlenden, neuartig-inneren Melos, gerade in den nur herbe scheinenden Liedern. Deshalb wirken und ergreifen die Lieder von Brahms im großen und ganzen nur bei einer geistig vollkommenen Darbietung — dann aber auch aufs tiefste —, während z. B. Lieder von Schubert und Schumann u. a. vor einem großen, normal musikalischen Publikum auch bei minderwertiger Reproduktion ihre Wirkung behalten. Denn hier ist alles leichter zu verstehen, zu fassen — alles liegt offener, zuweilen oberflächlicher zutage, während bei Brahms selbst der Musiker oft genug noch suchen, schürfen, graben muß, um dann freilich auf reinstes Gold, auf die unzerstörbarsten, härtesten Edelsteine zu stoßen und innere, tief geheime Zusammenhänge in Melodie und Struktur klar und durchsichtig zu erkennen.
Und so erscheint auch der modernere große Liedantipode von Brahms, Hugo Wolf, an dem man gerade an dieser Stelle nicht vorübergehen kann, dem großen Publikum als der äußerlich wirkungsvollere, dem vortragenden Sänger als der »dankbarere« Liederkomponist. Wolf, dem relativ noch seltener als Brahms die ganz einfache Liedmelodie Schuberts zuströmt (wie in dem innigen Liede »Wenn du zu den Blumen gehst«), dem auch jenes innere, dunklere Melos, das unserem Brahms eignet, meistens fehlt, ist dafür rhetorisch-rezitatorisch-deklamatorischer (wobei die musikalischen Grundmotive der jeweiligen Lieder im Klaviersatz meistens nur durch verschiedene Tonarten hindurch abgewandelt werden), er ist oft pathetischer, harmonisch-überraschender, charakteristischer, kurz »intellektueller«, auch in seinen genialsten Liedschöpfungen. Aber so von Grund aus lyrisch erschütterndes, wie Brahms, hat Hugo Wolf nie geschrieben. Mir erscheinen die Gesänge op. 32 und op. 57 (nach Gedichten von Platen und Daumer) als die eigen- und großartigsten Lied-Ergüsse von Brahms. In ihnen strömt in vollen und rauschenden Wellen ein so leidenschaftliches Blut, eine so wundervolle Anbetung der Schönheit, eine so tief tragische Entsagung, und zwar in einer stets meisterlich gebändigten und geschlossenen neuen Kunstform, wie dergleichen vorher nie gehört und nachher nie erreicht wurde. — Als die originalsten und tiefsten Liedoffenbarungen Wolfs gelten meinem subjektiven Empfinden die ebenso inbrünstigen wie zarten geistlichen Gesänge des Spanischen Liederbuchs — und doch verblassen diese gegen die großen, weit ausholenden, ewig ergreifenden und gültigen melodischen Linien des Sopransolos, des ersten Baritonsolos in Brahms' Deutschem Requiem oder der mit granitnen Quadern aufgetürmten Vier ernsten Gesänge.

Ehre, ja Ehrfurcht dem Sänger, der sich die zahlreichen Lieder und Gesänge von Johannes Brahms zu ernstem Studium erwählt, sie verstehen, verehren, lieben, die nur scheinbare »Undankbarkeit« in ihnen besiegen lernt und sie dann nach Überwindung aller Schwierigkeiten in geistiger wie technischer Beziehung dem erbebenden Gemüte der lauschenden Hörer zu erschließen, zu offenbaren weiß.

BRAHMS UND DIE OPER

VON

FRIEDRICH BASER-HEIDELBERG

Erinnert man sich der vielen dramatischen und balladesken Themen und Episoden bei Brahms, der glücklichen Tonmalereien und Wortausdeutungen, so fragt man sich, weshalb er keine Oper komponierte, nicht einmal ernstlich in Angriff nahm. War er doch für Oper und Schauspiel Zeit seines Lebens in selten reiner Naivität und Aufgeschlossenheit empfänglich geblieben. Es waltete ein tragisches Geschick über seinen Opernplänen. Dies eine hatte er mit seinem scharfen Gegner Hugo Wolf gemeinsam: endloses Suchen nach dem rechten Stoff. Die Romantik hatte ihren Spätlingen kaum noch unbehobene Schätze übrig gelassen. War sie doch seit den Meistersingern die einzige das ganze Volk miterfassende Kunstbewegung unserer Literaturgeschichte. Noch nie war solch ein Stoffverbrauch erlebt worden. Wohin auch Brahms greifen wollte, überall hatten schon kleine und große Vorgänger gesät und geerntet. Die Kunst Wagner-Siegfrieds, aus vielen kleinen und unscheinbaren Erbstücken sich seinen Nothung nach eigenen Gesetzen zu schmieden, war Brahms nicht gegeben. Er konnte nur unter den Erbstücken suchen — und darüber verging sein Leben. Wagners gewaltige synthetische Kraft mußte Brahms wie Plünderung, wie Beuteraffung eines schönen Raubtiers fremd und unnachahmbar erscheinen. Theaterblut hat er nicht geerbt, wennschon sein Vater im Theaterorchester den Baß strich. Dennoch konnte er sehr wohl Gutes von Schlechtem schon früh unterscheiden, verließ ihn auch die Sicherheit eines Wünschelrutengängers bei der Suche nach »seinem« Textdichter.

Zuerst wandte er sich an *Paul Heyse*, von dessen Szenarium zu einem »Bayard« er freilich nicht gerade begeistert sein konnte. Was ging ihn dieser französische Nationalheld alter Zeiten an? Mit *Emanuel Geibel* hatte er nicht mehr Glück: seine »Loreley« hatte der sterbende Mendelssohn vor zwei Jahrzehnten unvollendet zurücklassen müssen: zu einer zeitgemäßen Umarbeitung fühlte sich Geibel zu alt. Von der Stiefmutter seines Freundes Anselm Feuerbach, der geistvollen *Henriette Feuerbach*, ließ er sich den alten Volksroman vom »Fortunat« vorschlagen. Dann wies sie ihn an den jungen

Schweizer Dichter *J. V. Widmann*, der ihr seine Iphigenie und ein noch unreifes Parsifalepos zur Begutachtung eingesandt hatte. Seinen Text zur »Zähmung der Widerspenstigen« vertonte Hermann Götz. Ernst Frank führte die Oper am Mannheimer Nationaltheater auf und veranstaltete am 15. August 1875 eigens eine Wiederholung, um sie seinem Freund Brahms vorzuführen, der vom nahen Ziegelhausen herüberkam. Sehr begeistert war er von Götz nicht, stellte aber dem sterbenden Komponisten in Aussicht, seine unvollendete »Francisca da Rimini« zu vollenden, überließ dies aber Ernst Frank, der sie 1877, wiederum in Mannheim, herausbrachte. Hierzu stellte sich Brahms wieder ein und besprach mit Widmann auch Opernpläne, wobei er ihm *Gozzis* Zaubermärchen als Fundgrube empfahl, besonders den »Raben« und »König Hirsch«. Freilich, die Verwandlung des Königs in einen Hirsch und andere Zaubereien mußten ihnen dann doch bedenklich erscheinen, obwohl Brahms das »Überlustige, bei dem der rührende Ernst nie aufhört«, zu schätzen wußte. Bereits früher hatte ihm Freund Allgeyer, der spätere Feuerbach-Biograph, diesen Stoff mundgerecht zu machen versucht, wie später Max Kalbeck. Aber darüber gingen die Jahrzehnte hin, Sinfonien und Schätze aller Art entstanden, aber Brahms überschritt nie den magischen Kreis, der ihn von der Oper trennte. Hatte sogar ein Verdi Wagners erdrückende Zeitgenossenschaft lange Jahre nicht überwinden können, wievielmehr Brahms, der wie keiner die Größe des Bayreuthers, aber auch seine Schwächen kannte, dem gleichermaßen vor seinem ragenden Gipfel und seinen klaffenden Abgründen schwindelte. Zudem standen zwischen beiden von Natur so Verschiedengearteten ganze Lager von Parteigängern und Fanatikern, die verhängnisvolle Spannungen schufen, wie Hanslick, Ludwig Speidel, im anderen Lager der Kritiker Hugo Wolf u. a. Brahms meinte, er würde leichter an eine dritte Oper herangehen, wenn zwei von ihm durchgefallen wären. Wenn er nur frühzeitig den Anfang gemacht hätte. Aber als sinfonischer Meister das Gesellenstück für die Opernbühne nachzuholen, mochte ihn kaum sehr reizen, ihn, dem man auf seinen ureigensten Gebieten den Anfang so bitterschwer gemacht hatte.

Eigentlich waren seine Vorbilder »Don Juan« und »Fidelio«. Hier merkt man schon, daß der Blick auf die musikalische Behandlungsweise ihm wichtiger schien als der Gegenstand und seine dramaturgische Formung. Beethoven selbst hatte beide Opern als unvereinbare Gegensätze empfunden. Brahms hätte uns wohl mit einer Oper viele herrliche Musik hinterlassen, kaum aber eine neue Lösung bühnentechnischer oder stilistischer Probleme. Wohl aber hätte er in der Brandung des Wagner-Epigonentums wie ein Granitfels hervorgeragt zum Heil mancher schwächeren, aber noch wertvollen Talente. Doch solche Rolle mochte ihn wohl kaum locken, wennschon er öfters betonte, der Gedanke an Richard Wagner würde ihn kaum abschrecken, eine Oper zu komponieren, wenn er nur den rechten Text fände.

Hermann Levi übersandte ihm den Vorschlag zur »Melusine« von einer dichtenden Bekannten, der aber Brahms die Formung Grillparzers entgegenhielt, die für Beethoven gedacht war und sich mit Konradin Kreutzer hatte zufriedengeben müssen. Freund Reinthaler vermittelte ihm *Bulthaupts* »Demetrius«. Was sollte aber der vornehme Lyriker, der wohl deutsche Seelenstimmungen in Tönen festhalten konnte, zwischen slawischen Empörerhaufen? Das überließ er gern Anton Dvorak oder dem Berufenen: Mussorgskij, der in »Boris Godunoff« die nationale Russenoper schuf. — Sogar der Verismus wollte Brahms in sein Lager locken: man schlug ihm allen Ernstes ein Goldgräberdrama in Kalifornien vor!

Aber Brahms kam immer wieder auf *Gozzi* zurück, dessen »Lautes Geheimnis« nach Calderon fast ebenso oft ihn lockte wie »König Hirsch« und »Der Rabe«. Besonders der Beginn des ersten Aktes „hob ihn einige Fuß hoch über die Erde", wie er bei guter Aufführung empfand. Brahms bewahrte sich bis in die reifen Mannesjahre eine herrlich-naive Empfänglichkeit für das Theater: ihm konnten zum Staunen seiner Freunde an besonderen Stellen die hellen Zähren über die bärtigen Wangen laufen. Zu Widmann meinte er: obwohl er es eigentlich verschworen habe, sich jemals auf eine Oper einzulassen, könne er doch wohl dazu verführt werden, falls ihm jemand den rechten Text bringe. Das Durchkomponieren der ganzen Dialoge schien ihm unnötig, ja schädlich und unkünstlerisch: »Nur die Höhepunkte und diejenigen Stellen der Handlung, bei denen die Musik ihrem Wesen nach wirklich etwas zu sagen finde, sollten in Töne gesetzt werden. So gewinne einerseits der Librettist mehr Raum und Freiheit zur dramatischen Entwicklung des Gegenstandes, anderseits sei auch der Komponist unbehinderter, ganz nur den Intentionen seiner Kunst zu leben, die doch eigentlich am schönsten erfüllt würde, wenn er in einer bestimmten Situation musikalisch schwelgen und z. B. in einem jubelnden Ensemble so zu sagen ganz allein zu Worte kommen könnte. Dagegen sei es eine für die Musik barbarische Zumutung, einen eigentlichen dramatischen Dialog durch mehrere Akte hin mit musikalischen Akzenten begleiten zu sollen.« (Zu ähnlichen Ansichten kam später Busoni in seinen »Ideen zur Ästhetik der Tonkunst«.)

Ob Brahms gerade in den Jahren des sieghaften Durchbruchs des Wagnerschen Musikdramas auf den Bühnen Freude erlebt hätte bei allen Einzelschönheiten der zu erwartenden Opernmusik, muß denn doch fragwürdig erscheinen. Wer wollte eine seiner Sinfonien, seiner Chorwerke oder nur seine herrliche Kammermusik gegen einen solcher Opernpläne ernstlich eintauschen? Stimmungen wären sicherlich ausgezeichnet getroffen worden, aber die große Kunst Wagners gerade in den Übergängen, in den Steigerungen zum gewaltigen Höhepunkt, im Ausklingenlassen — man würde sie vermissen. Diese Vermutungen könnten sich allerdings nur auf das erste Werk, das Brahms der Bühne geschenkt hätte, beziehen. Schon beim zweiten würde dieser

lebendige Geist und ungemein klare Kopf seine Entwicklung in einer Richtung weitergenommen haben, die zu bestimmen wohl keiner sich vermessen darf. Daß ihm der Schatten Wagners alle Gefilde, wohin er sich auch wenden wollte, überdeckte, ahnte er wohl. »Der Rabe«, der dem Brautwerber seines Königs (bei den Gebrüder Grimm »der treue Johannes«) in der Vogelsprache, die nur er versteht, Ratschläge und prophetische Weisungen erteilt, wäre durch das »Waldvöglein« im »Siegfried« übertrumpft worden, der treulostreue Brautwerber, der auf Verleumdungen der Hofleute hin unerbittlich verstoßen wird, neben dem tragisch umwitterten Tristan versunken. Im »Fortunat« ist wohl auch der Goldschatz als Unheilbringer vorhanden — wie anders jedoch stellt Wagner sein »Rheingold« in den Mittelpunkt des Weltgeschehens. Im »Tischlein-deck-dich« könnte man sogar eine im Lauf der Jahrtausende verwässerte Nachbildung des uralten Grals erkennen, der ewig Wein und Brot des mystischen Mahles erneut.

Wagner ließ seinen Nachfolgern wenig zu tun übrig im Kreise der Romantik, den ja Brahms nie hätte verlassen wollen. Verblieben wäre nur die leichte Spielart der Zaubermärchen, die er einst selbst in den »Feen« nach Gozzis »Die Frau als Schlange« ausgeführt hatte. Auf die Dauer hätte aber solch leichte Spielart der Oper, wie sie die Frühromantik bereits hinreichend gepflegt hatte, den im Grunde selbst in Wien norddeutsch gebliebenen Meister nie erfüllen und befriedigen können. Eigen-Erlebtes aber auf die Bühne zu zerren, wäre ihm wie Entweihung vorgekommen. Wo Wagner aus seinem Wesendonk-Erlebnis den »Tristan« schuf, hätte Brahms aus seiner entsagenden Liebe zu Clara Schumann nicht einmal ein Abälard- und Heloise-Drama zu formen gewagt.

BRAHMS UND DER DIRIGENT

Es wäre mir lieber, wenn ich den Lesern der »Musik« eine Brahms-Sinfonie vordirigieren könnte, anstatt zu versuchen, mit Worten auszudrücken, was ich über »Brahms und der Dirigent« denke. Wer die Wirkung der Brahms'schen Musik nicht im Innersten fühlt — wer von ihr nicht emporgehoben wird in eine höhere Welt — der ist mit Worten nicht zu überzeugen. Ebenso stehts mit uns Dirigenten: Wenn wir nicht ein innerstes Verhältnis zu den Werken von Brahms haben — wenn wir nicht herausfühlen, was hinter den Noten steht — so wird es uns nicht gelingen, die ganze Tiefe und Herrlichkeit der Brahms'schen Inspirationen den Hörern nahe zu bringen. Speziell wir Dirigenten wollen Gott danken, daß er uns Johannes Brahms geschenkt hat, denn in Konzertprogrammen, die für höchste und deutscheste Kunst eintreten, sind seine Schöpfungen nicht mehr hinweg zu denken. *Max Fiedler*

Die Orchesterwerke von *Johannes Brahms* sind für den Dirigenten in hohem Maße anregend, nicht nur wegen ihrer künstlerischen Bedeutung, sondern auch im Hinblick auf die besondere Aufgabe der Interpretation. Brahms ist in seinen Vortrags- und Tempobezeichnungen von großer Klarheit und Bestimmtheit, aber äußerst zurückhaltend. Freiheiten der Darstellung, die aus dem Zusammenhang des Ganzen hervorzugehen scheinen, überläßt er dem Dirigenten und steht damit, in Gegensatz zu anderen Meistern, wie etwa Reger, welche den Vortrag auf das genaueste festlegen. Außerdem aber geht Brahms, ähnlich wie Beethoven, selten vom konkreten Klangbild aus. Das rein Musikalische ist das Primäre, für dessen Erfüllung das Orchester Sorge zu tragen hat. Der Dirigent muß also die Klangmaterie überwinden und in seiner Darstellung sich das rein Geistige der Idee zum Ziele setzen, diesem allerdings dann die Realität des sinnlichen Klanges verleihend. *Siegmund v. Hausegger*

BRAHMS ALS MENSCH

VON

WILHELM ALTMANN-BERLIN

Wahrhaft edle Menschlichkeit ist nicht immer großen Künstlern nachzurühmen. Brahms aber steht als Mensch nicht minder groß da wie als Tondichter. Traurig aber muß es uns stimmen, daß er ein wirklich glücklicher Mensch nicht gewesen ist.

Was auf ihm lastete, war unzweifelhaft in erster Linie die Erinnerung an die Armseligkeit, ja die Not seiner Kinderzeit. Er stammte aus sehr kleinen Verhältnissen. Sein Vater, Sproß einer Dithmarschen Bauernfamilie, war ein einfacher Musiker in Hamburg, der im besten Falle im Orchester kleiner Theater, meist als Kontrabassist, mitwirkte oder in einem kleinen Ensemble Unterhaltungsmusik, sehr häufig auf dem Tanzboden spielte. Als 24jähriger hatte er eine 17 Jahre ältere Näherin geheiratet, die zeitweise, um zum Unterhalt der Familie beizusteuern, einen kleinen Handel mit Posamentierwaren betrieb. Aus dieser Ehe entsprossen eine Tochter, unser Johannes und Fritz, der, als angesehener Klavierlehrer in Hamburg vor seinem großen Bruder gestorben, kompositorisch übrigens gar nicht hervorgetreten ist. Johannes war sehr bald von seinem ersten Klavierlehrer Cossel zu dessen früherem Meister, dem ausgezeichneten Eduard Marxsen, gebracht worden, der es nicht verhindern konnte, daß der Knabe in Matrosenkneipen und auf Tanzböden mitverdienen mußte. Mit rührender Liebe hing Johannes an seinen Eltern. Als er sie als 29jähriger verließ, um zum erstenmal auf längere Zeit nach Wien zu gehen, sagte er zu seinem Vater: »Wenn es dir einmal

schlecht gehen sollte, so ist der beste Trost immer die Musik. Lies nur fleißig in meinem alten Händelschen ‚Saul'. Da wirst du finden, was du brauchen kannst.« Er hatte nämlich in diese Partitur reichlich Banknoten gelegt.
So oft er wieder nach Hamburg kam, wohnte er stets in dem bescheidenen Heim seiner Eltern, die er fortdauernd unterstützte. Daß er selbst, als er 1865 sein Deutsches Requiem begann, noch keineswegs in guten, geschweige denn glänzenden Verhältnissen gewesen ist, geht daraus hervor, daß er dazu Papier von allen möglichen Größen und Sorten benutzt hat, da er nie genug Geld hatte, einen größeren Vorrat zu kaufen. Höchst bekümmerte es ihn, als sich im Jahre 1864 das längst etwas gespannte Verhältnis zwischen seinen Eltern immer mehr zuspitzte. Er überzeugte sich persönlich davon, daß die Trennung notwendig war, und ermöglichte sie. Seine Schwester blieb bei der Mutter, während der Vater und auch der Bruder fortan getrennt wohnten. So sehr er auch an seiner Mutter hing, so konnte er sich doch der Einsicht nicht verschließen, daß sie der schuldigere Teil war. Sie starb am 2. Februar 1865. Ihr Tod war die unmittelbare Veranlassung, daß Johannes Brahms das deutsche Requiem, das ihn hochberühmt machen sollte, in Angriff nahm; freilich wollte er damit auch das Andenken Schumanns ehren; insbesondere hat er im Gedenken an seine Mutter den herrlichen Satz mit dem Sopransolo nachträglich geschaffen.
Als dann sein Vater, übrigens nicht ohne die Zustimmung des von ihm geradezu mit Ehrfurcht behandelten, längst bewunderten Sohnes, im März 1866 die 41jährige Witwe Schnack ehelichte, zögerte dieser keinen Augenblick, ihr die Rechte einer leiblichen Mutter einzuräumen. Sie war übrigens vorher schon zweimal Witwe geworden und brachte aus ihrer zweiten Ehe einen Sohn, namens Fritz, mit; sie unterhielt einen Mittagstisch. So oft Brahms nach Hamburg kam, wohnte er bei ihr, unterstützte sie reichlich, besonders als sein Vater die Augen geschlossen hatte, und richtete ihrem Fritz ein Uhrmachergeschäft in Pinneberg ein. Als auch sie dahin übergesiedelt war, ließ er sie, so oft Konzerte ihn nach Hamburg führten, in sein Hotel kommen und den Konzerten beiwohnen; mit den ihm gespendeten Kränzen pflegte er in ihrem Beisein das Grab seines Vaters zu schmücken.
Diesen hatte er auf Reisen, die er mit Freunden machte, wiederholt mitgenommen, so 1867 nach Steiermark und Kärnten, 1868 nach dem Rhein und der Schweiz, ohne ihm jedoch damit eine besondere Freude zu bereiten. Dem alten Herrn war in seinen kleinbürgerlichen Hamburger Verhältnissen und bei seiner Frau am wohlsten. Er starb am 11. Februar 1872, die letzten Tage aufs liebevollste von seinem Johannes gepflegt, dem 25 Jahre später dasselbe Leiden, nämlich Leberkrebs, den Tod bringen sollte.
Brahms war auch ein hingebender, aufopferungsfähiger Freund. Während Schumanns langer Krankheit stand er dessen Frau und Kindern aufs treueste zur Seite. Er hatte immer eine offene Hand für Bedürftige, doch wollte er dies

nie wahr haben und geriet immer außer sich, wenn seine Wohltaten bekannt wurden. Gern öffnete er zeitgenössischen Tonsetzern, deren Schöpfungen er für wertvoll hielt, die Bahnen, indem er sie an Verleger empfahl. So wäre z. B. Dvorak ohne seinen Einfluß zu internationaler Beachtung kaum gelangt. Sein Freundesumgang beschränkte sich keineswegs nur auf Komponisten und Virtuosen, zumal er es nicht liebte, sich ausschließlich über musikalische Angelegenheiten zu unterhalten. Von Natur aus hatte er ein sehr weiches Gemüt; er suchte es aber, besonders in seinen späteren Jahren, durch derbe Scherze oder gar Barschheit zu verbergen. Dabei besaß er ein ungemein entwickeltes Zartgefühl, konnte gegen andere äußerst rücksichtsvoll sein, freilich nicht, wenn in seinem Kopf die Gedanken zu einem neuen Werk sich zu verdichten anfingen, wenn er ganz im Schaffensprozeß befangen war. Er litt aber sehr darunter, wenn er fühlte, daß er wider seinen Willen jemanden verletzt hatte.

»Freunden gegenüber bin ich mir nur eines Fehlers bewußt: Ungeschicklichkeit im Umgang«, hat er einmal geschrieben. Selbst die von ihm so hochverehrte *Clara Schumann* hatte unter seiner Barschheit nicht selten zu leiden, besonders in seinen letzten Lebensjahren. Aber schon 1858 hatte er sie einmal schwer gekränkt, als er ihr vorwarf, daß sie sich zu enthusiastisch über seine Werke äußere. Im Anschluß daran schrieb er ihr: »Die Kunst ist eine Republik. Weise nicht einem Künstler einen höheren Rang an und verlange nicht von Kleineren, sie sollten ihn als Höheren, als Konsul ansehen. Durch sein Können wird er ein geliebter und geachteter Bürger der besagten Republik, aber kein Konsul oder Imperator.« Aus der Antwort der Frau Schumann seien folgende Sätze angeführt: »Ich wollte, Du legtest mein Empfinden edler aus, als Du es oft tust; wer läse, was Du mir über meinen Enthusiasmus schreibst, müßte mich für eine äußerst exaltierte Person halten, die ihren Freund als Gott anbetet. Lieber Johannes, Du siehst oder hörst es ja nicht, wenn ich mit andern von Dir spreche; ich tue es wahrhaftig nicht in Exaltation. Daß ich aber oft mächtig erfaßt werde von Deinem reichen Genius, daß Du mir immer erscheinst als einer, auf den der Himmel seine schönsten Gaben herabschüttet, daß ich Dich liebe und verehre um so vieles Herrlichen willen — daß das tief Wurzel in meiner Seele gefaßt hat, das ist wahr, lieber Johannes; bemühe Dich nicht, dies durch kaltes Philosophieren in mir zu erkälten — es ist unmöglich.«

Zu den Brahms'schen Eigentümlichkeiten gehörte es auch, daß er über seine eigenen Werke nie sprach; wohl aber teilte er sie gern, bevor er sie in den Druck gab, näheren Freunden mit und bat um deren Urteil, kehrte sich aber fast nie an deren Meinungen, nahm also auch vorgeschlagene Änderungen kaum einmal vor.

Schon als Knabe hatte er sich bemüht, die Mängel seiner Schulbildung zu beseitigen. Jeden Groschen, den er erübrigen konnte, legte er in Büchern an,

die er zunächst ziemlich wahllos bei Trödlern erwarb; bald aber hatte er schon Lieblingsschriftsteller gefunden, nämlich Jean Paul und E. T. A. Hoffmann. Die Gestalt des Kapellmeisters Kreisler gefiel ihm so gut, daß er sich gern als Joh. Kreisler jr. bezeichnete. Ganz besonders interessierten ihn Gedichte; mit feinem Geschmack wußte er diejenigen herauszufinden, die sich für die Komposition am besten eigneten. Hölderlins »Schicksalslied« nahm ihn gleich so gefangen, daß er zunächst für nichts anderes Interesse hatte, als es gleich in Töne umzusetzen. Höchst belesen war er in der Bibel; aus ihr hat er sich auch so manchen Text geholt. Er kaufte auch gern Handschriften der klassischen Meister und wurde nie müde, immer wieder in ihnen zu lesen.

Sehr viel Interesse nahm er auch an der Politik. Er war, wenngleich Österreich seine zweite Heimat geworden war, ein kerndeutscher Mann, ein Bewunderer Bismarcks. Die Politik hätte ihn übrigens beinahe mit seinem anders eingestellten Schweizer Freunde Widmann auseinander gebracht.

Den Naturschönheiten, den Wäldern, Seen und Bergen gehörte seine ganze Liebe. Sie befruchteten seine Phantasie. Schon in frühesten Morgenstunden eilte er in die Wälder, um sich am Gesang der Vögel zu erfreuen. Er war ein unermüdlicher Spaziergänger oder vielmehr Läufer. Als er Italien zum erstenmal bereiste, war die Natur für ihn die Hauptsache; erst dann kamen die Kunstschätze; um die Musik kümmerte er sich auf seinen Italienfahrten gar nicht.

In bezug auf Lebensbedürfnisse war er von größter Anspruchslosigkeit. Im Essen und Trinken war er mäßig und bescheiden; wohl aber fröhnte er sehr stark dem Rauchen. Luxusgaststätten waren ihm ebenso verhaßt wie Geselligkeiten großen Stils. Höchst ungern vertauschte er seine bequeme Haustracht mit einem Frack. Als die Universität Cambridge ihn zum Ehrendoktor machen wollte, verzichtete er auf diese Ehre, weil er sich den damit verbundenen umständlichen Zeremonien nicht unterziehen wollte.

Zu Handwerkern, Bauern, Dienstboten war er ungemein leutselig. In allen Gegenden, wohin seine längeren Sommeraufenthalte ihn führten, wurde er überaus gern gesehen und sehr bald der Bevölkerung bekannt. Ganz besonders war er ein Kinderfreund; selten ging er aus, ohne für seine jungen Freunde und Freundinnen Naschwerk oder Spielzeug in der Tasche zu haben. Wer ihn im Verkehr mit Kindern beobachtete, konnte nicht ahnen, wie schmerzlich er eigene entbehrte.

Der zweite große Schmerz seines Lebens war es, daß er nicht geheiratet hatte. Das Ideal einer Lebensgefährtin hatte er als junger Künstler in der 14 Jahre älteren Gattin Schumanns erblickt. Von seiner Liebe zu ihr, der Unerreichbaren, ihn zu heilen, hatte die Göttinger Professorentochter *Agathe v. Siebold* vermocht, aber er wagte nicht, um sie anzuhalten, da er ihr keine sichere Lebensstellung zu bieten hatte, war doch gerade die Aussicht, eine solche in seiner Vaterstadt zu erhalten, zunichte geworden. Wiederholt strebte er

später feste Stellungen an, wenn auch kaum ernstlich, immer im Gedanken, sich doch noch zu verheiraten. Noch einmal entzündete sich eine starke Liebe in ihm, und zwar zu *Julie Schumann*, die er ja schon als Kind gekannt hatte; aber sie reichte einem anderen die Hand. Später ist er öfters verlobt gesagt worden, aber es war immer nur ein Gerücht. Je älter, wohlhabender und berühmter er wurde, desto mehr verlor er den Mut zum Heiraten; er hatte wohl auch eingesehen, daß er seine Junggesellengewohnheiten nicht mehr ablegen könne. Mit Recht konnte er bei der Feier des 50jährigen Bestehens der Philharmonischen Gesellschaft in Hamburg 1878 zu seinem Freunde Klaus Groth sagen: »Zweimal hat man die offene Direktorstelle der Philharmonischen Gesellschaft mit einem Fremden besetzt und mich übergangen; hätte man mich zu rechter Zeit gewählt, so wäre ich ein ordentlicher bürgerlicher Mensch geworden, hätte mich verheiraten können und gelebt wie andere. Jetzt bin ich ein Vagabunde!«

O, wenn doch unserer jetzigen Zeit auch ein solcher »Vagabunde« geschenkt würde — zum Heil der deutschen Musik!
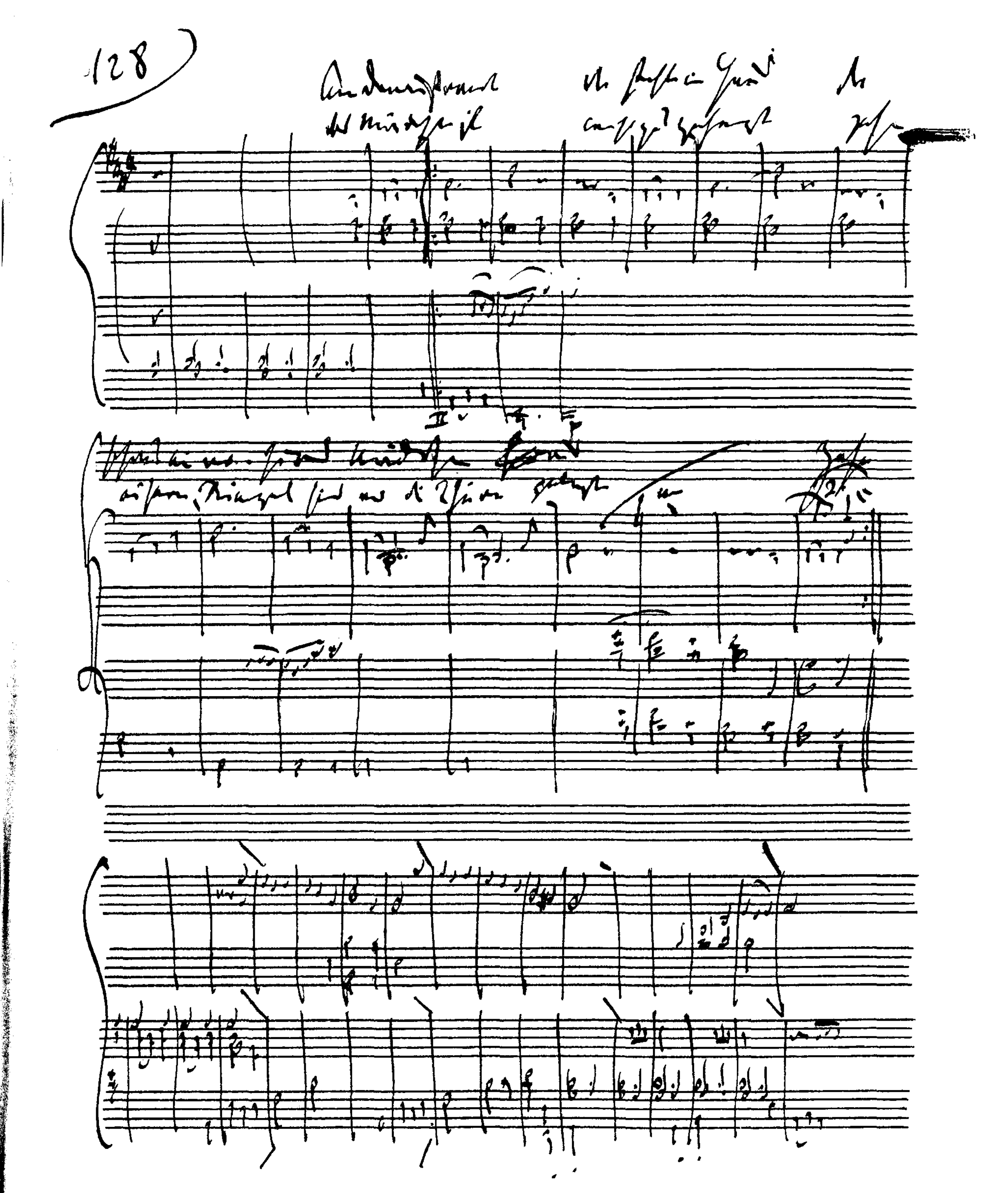
BRAHMS DER SINFONIKER

VON

RICHARD SPECHT[1])

In den vier Brahmsschen Sinfonien sind vier kolossale Sätze: der erste der »Ersten«, der erste und letzte der »Dritten« und der letzte der »Vierten« — dieser besonders ein Wunderwerk höchster Art: diese gigantische Passacaglia, in Variationen von acht zu acht Takten fortschreitend und nirgends eine Cäsur fühlbar; ein einziger großer Bogen, in immer gewaltigerem, immer freier gestaltetem Gesang einer Riesennachtigall, unerschöpflich in immer neuem Blühen und Treiben aus scheinbar so dürftigem Kern. In diesem, wie in anderen Meistersätzen des Künstlers meldet sich immer wieder und immer bestimmter der Eindruck, als wäre nicht das erste Thema, sondern der Höhepunkt seiner Durchführung und Entfaltung der erste Einfall, und als wäre das Thema dann erst von ihm aus auf seine ursprüngliche, einfache Form zurückgeleitet. Dieser Eindruck wird noch bestärkt, wenn man das thematische Verfahren des Meisters in der Zweiten und Dritten Sinfonie betrachtet: das eintaktige Motiv, das Brahms dem eigentlichen Thema der »Zweiten«, das zweitaktige, das er dem der »Dritten« voranstellt, und die beide kaum organisch zu dem ursprünglichen Einfall gehören, sondern zu späterer Durchführung und zur Aufrichtung des sinfonischen Gerüsts benutzt werden, sprechen deutlich für das Vorhandensein einer solchen (im übrigen vielleicht

[1]) Diese und die folgenden 4 Studien bezw. Erinnerungen sind Bruchstücke aus umfangreichen Beiträgen in früheren, längst vergriffenen Jahrgängen der »Musik«. Die Schriftleitung

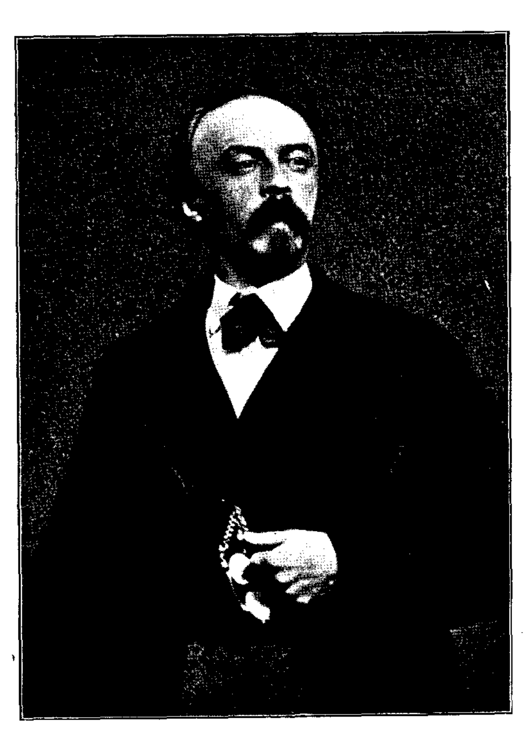


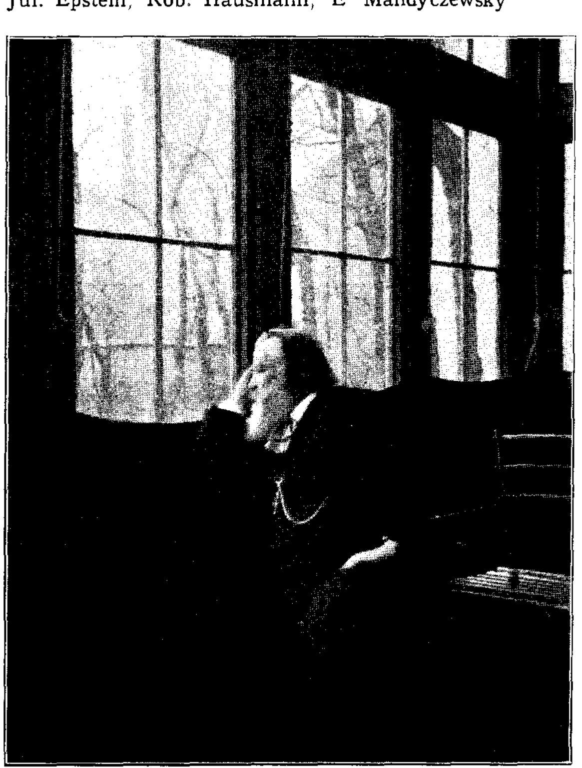
Aus den Liebeslieder-Walzern op. 52 Nr. 8

(Aus Max Kalbecks Brahms-Biographie II/2, Verlag der Deutschen Brahmsgesellschaft, Berlin)



Brahms' engerer Freundeskreis
sitzend: Gustav Walter, Ed. Hanslick, Brahms, Rich. Mühlfeld
stehend: Ignaz Brüll, Anton Door, Jos. Gänsbacher, Jul. Epstein, Rob. Hausmann, E Mandyczewsky







Hans von Bülow

Brahms am Fenster (Ostermontag 1894)

(Aus Walter Niemanns Brahms-Biographie, Max Hesses Verlag)

dem Tondichter selbst nicht einmal immer bewußten) derivativen Methode. Tatsächlich werden beide Motive auf das bedeutsamste verwendet; besonders das der »Dritten«, das fast zur Bedeutung eines Schicksalsmotivs wächst, trägt aufs großartigste den sinfonischen Bau des Beginns, schlingt um alle Sätze ein einheitliches Band und greift in die Geschicke der übrigen Themen in entscheidendster Weise ein. (Weniger fühlbar im zweiten Satz, zu dem, nebenbei bemerkt, Brahms selbst ein eigentümliches Verhältnis gehabt haben muß; ob eines der zärtlichsten Liebe, die sich scheut, ihr Innerstes auszusprechen, oder das des Fremdgewordenseins, wage ich nicht zu entscheiden — sicher ist, daß er sich zweimal auf das entschiedenste geweigert hat, den in ruhiger Zartheit hinschwebenden Satz selbst zu spielen: einmal, als ich selbst das Glück hatte, das Werk vierhändig mit dem Meister durchzugehen; das zweitemal, als er es mit einer gemeinsamen Freundin spielte. Beidemal blätterte er mit einem gebrummten »Ach was, das ist ja zu langweilig« (mit dem es ihm kaum Ernst war) darüber hinweg und war durch keinerlei Zuspruch davon abzubringen, das Stück wegzulassen.) Nicht ganz so entscheidend ist die Rolle des Auftaktmotivs der »Zweiten« — das übrigens in den ersten Tönen des Finale wiederkehrt, dessen etwas forcierter Frohsinn sich so seltsam von der arkadischen Anmut des vorletzten Satzes und von der ernsten Milde des zweiten abhebt — aber auch hier ist es ein meisterhaft verwendetes Mittel zur Herstellung der organischen Einheit des Satzes. (Im übrigen eines, das auch Bruckner gern verwendet, nur daß er gleich eine Themengruppe vor den Eintritt des eigentlichen Hauptthemas stellt. Was wohl die einzige Ähnlichkeit der Brahmsschen mit der Brucknerschen Sinfonik sein mag, die so gar nicht von dieser Welt ist.) Erstaunlich wirkt es auch jedesmal, mit welcher Kraft und Meisterschaft Brahms oft ein an sich gar nicht sinfonisches Thema zu ungeahnter Größe anwachsen zu lassen weiß (wobei vielleicht auch hier der umgekehrte Vorgang, der des Derivatthemas, möglich ist): wie z. B. das an sich gar nicht bedeutungsvolle, fast kokett hintänzelnde Seitenthema des ersten Satzes der »Dritten« dann in der Durchführung plötzlich in tiefer Erregung erst in den Fagotten, Bratschen und Celli, dann, von zuckendem, fieberischem Pulsieren der Bässe begleitet, in den Geigen laut wird — es ist die gleiche Ergriffenheit, die einen befällt, wenn von einem für oberflächlich gehaltenen Menschen plötzlich die Maske des Alltags abfällt und man einen Blick in seine leidende Seele wirft ... Ebenso, wenn das dumpf und drohend schleichende Thema des Finale sich plötzlich aufreckt, alle mahnende Beschwichtigung niederrennt, in wilden Schlägen loswettert, um dann, in ruhiger Größe, friedenvoll beschwichtigt, mit den Themen des Hauptsatzes vereint, leise zu verschweben. Hier und ebenso in dem herrisch tragischen Hauptsatz der »Ersten« waltet eine Wucht und Geschlossenheit, die in gleich zwingender Gewalt nicht alle Brahmsschen Sinfoniesätze beherrscht: nicht einmal den an sich meisterlichen ersten Satz

der »Vierten«, in dem es doch manchmal wie ein plötzliches Müdewerden, wie ein Stocken dieser dem Klingerschen »Beethoven« gleich mit zusammengepreßten Lippen und geballter Faust schmiedenden Energie berührt. Mag sein, daß solche Eindrücke auch am Klang des Brahmsschen Orchesters liegen. Unnötig, zum Überdruß wieder einmal über die »Unzulänglichkeiten« dieser Instrumentation zu sprechen. Ob Brahms orchestral, nicht nur polyphon gedacht hat, bleibe dahingestellt; man kennt die eigensinnigen Marotten seiner Orchestrierung: sein Verwerfen der Ventilinstrumente, sein Beschränken auf Naturhörner und ihre Töne, seine Art, die Instrumentalgruppen oft ganz unvermittelt, oft nur in den letzten zwei Tönen einer Phrase verbunden einander ablösen zu lassen, statt sie zu mischen — aber es wäre töricht zu behaupten, daß der Meister, der neben zahllosen berückenden Klangkombinationen das Kolorit der beiden Finales der Dritten und Vierten Sinfonie, des zweiten und fünften Requiem-Satzes hervorgezaubert hat, nicht genau wußte, was er wollte. Die Herbheit dieses Erklingens, dieses Spröde, Unschmeichlerische seines Orchesters war durchaus seinem Wesen entsprechend, und es entspricht auch seinem Werk.
Die Brahmssche Sinfonik umfaßt alle Tragik und alle Herrlichkeit seines Schaffens. Tragik auch in den wundervollsten dieser Sätze, in denen es oft wie eine unstillbare Sehnsucht nach dem Unwiederbringlichen erklingt; aber besonders in jenen, in denen er die Tradition der Klassiker erneuern will und in großartiger Weise zeigt, wie ein moderner Inhalt in ererbte Formen einzubauen ist. Trotzdem wird man sich nicht täuschen, wenn man gerade diesen Teilen seines Werkes, die an Meisterzucht und hohem Willen vielleicht die imposantesten Zeichen seines Wesens sind, nicht die gleiche nachwirkende und dauernde Liebe vorhersagt, wie jenen, in denen er ganz er selbst ist, keine Schatten beschwört und nur sein unendlich reines, unendlich gütereiches und doch verschlossenes Wesen zeigt, und in denen sein ganzes großes Herz schlägt. Er ist mit Bewußtsein den Weg aus dem romantischen Land gegangen und hat das Land Beethovens und Bachs mit der Seele gesucht. Aber der Zauber der blauen Blume war mächtiger; er hat sich aus der Verstrickung zu lösen gemeint, aber er hat sich getäuscht: zeitlebens ist er der Romantiker, der verträumte Schwärmer, der innige Einsame geblieben, hat die Stimmen rauschender Wälder, die strahlenden Augen jungfräulicher Königinnen, windverwehte Töne verlorener Liebeslieder in neue Klänge gezaubert und sein eigenes, von Schmerzen und Seligkeiten gesegnetes Leben dazu. Und nur dort ist er unwiderstehlich und unvergeßlich. Als »Erbe« hatte er zu wenig zu verschwenden, wenn er auch hier köstlichen Besitz neu erobert und gefestigt hat. Aber nur als ewiger Jüngling, als sehnsuchtsvoll Ringender, als einer der wunderlichen und geliebten Märchenprinzen der Musik, die immer wieder schlafende Königstöchter entzaubern und erlösen, hat er jenes Land Beethovens und Bachs auch wirklich gefunden.

BRAHMS' TAKTFREIHEIT IM LIED

VON

HUGO RIEMANN

Brahms faßt als höchstes Ziel ins Auge, der Dichtung in vollstem Maße gerecht zu werden, auch er schreibt genau so, wie gesungen werden soll, und wenn er auch natürlich von den inzwischen eingebürgerten Vortragsbezeichnungen Gebrauch macht, so sind doch Fälle bei ihm gar nicht selten, daß er z. B. ein Ritardando durch längere Notenwerte im Konflikt mit der Taktordnung ausdrückt. Auch er ist daher seitens minder einsichtiger Hörer, Leser oder Sänger deren absprechendem Verdikt nicht entgangen, daß er öfter Deklamationsfehler mache. Das ist freilich ein schlimmer Vorwurf für den Meister, der doch im allgemeinen Urteil als der größte Förderer des Liedes nach Schumann gilt. Sein Ruhm steht zwar so fest, und eine sehr große Zahl seiner Lieder hat sich so allgemein in die Herzen eingesungen, daß es als recht überflüssig erscheinen kann, für ihn wie für ein verkanntes Genie einzutreten. Aber es wäre ein Armutszeugnis für die Musiktheorie der Gegenwart, wenn sie gegenüber der Schwerverständlichkeit des formalen Aufbaues mancher Brahmsschen Lieder, deren hochkünstlerische Wirkung außer Frage steht, die Waffen strecken und zugeben sollte, daß sie ihnen nicht beikommen könne. Mit anderen Worten: was wirklich zwingend wirkt, künstlerisch wohlmotiviert erscheint, muß doch trotz des Scheines des Gegenteils auf innerer Gesetzmäßigkeit beruhen, und was so sicher intuitiv erfaßt werden kann, muß sich schließlich auch erklären lassen.

Daß unser unausgesetzt tanzmäßig sich abklappernder Takt nicht eine Naturnotwendigkeit ist, hat freilich die Musikgeschichte schon mehrfach zu erkennen Gelegenheit gehabt, z. B. in den lyrischen Versmaßen des Altertums mit ihren so oft aus dem geraden Takt in den ungeraden umspringenden Zeilen. Auch die häufigen Taktwechsel, z. B. Lullys im Rezitativ und in den Arien reden da eine deutliche Sprache, und besonders hat ja Franz Liszt an allen Ecken und Enden gegen den starr weitergehenden Takt Front gemacht. Nun aber etwa schließen zu wollen, die Zeit wohlgemessenen Taktes liege hinter uns, und wo nicht getanzt werden solle, brauche auch kein strenger Takt zu herrschen, wäre ein verhängnisvoller Irrtum. Alle freieren Bildungen werden heute wie zu allen Zeiten am Maße der streng regulären zu messen sein und erhalten eben durch ihre Abweichung von den schematischen ihren Sonderwert und ihre Sonderwirkung. Mit der bloßen Aufhebung normativer Begriffe ist niemandem gedient, speziell auf dem Gebiet des Liedes weder dem Sänger oder Hörer noch dem Komponisten. Solange also das Fassungsvermögen nicht ausreicht, die wohlproportionierte Anlage und immanente Logik in Brahms' Schaffen zu erkennen, wenn auch nur intuitiv mit dem

Gefühle, ist es ehrlicher, zu gestehen, daß einem Brahms' Faktur Unbehagen verursacht, daß man zu einem vollen Genießen nicht gelangen kann. Aber so törichte Vorwürfe wie den schlechter Deklamation sollte man besser nicht aussprechen und bescheiden zugeben, daß der empfundene Mangel nicht Brahms, sondern dem eigenen Vermögen anhaftet.

Darüber ist man sich wohl einig, daß Brahms in bezug auf die Taktordnung in vielen seiner Lieder sehr frei verfährt (natürlich nicht in denen, die auf volksmäßiger Basis beruhen). Aber wenn man sich darüber wirklich einig ist, so sollte man sich nicht damit zufrieden geben, zu konstatieren, daß Brahms' Takte keine eigentlichen Takte sind, sondern versuchen zu ergründen, was hinter der uneigentlichen Notierung steckt. Es ist bei Brahms nicht anders als z. B. bei Heinrich Albert und anderen Komponisten des 17. Jahrhunderts. Wenn Kretzschmar in seiner Geschichte des neuen deutschen Liedes kurzweg sagt (I. 28): »Die Mensuralzeit kennt keine guten und schlechten Taktteile, sondern betont nach den Wortakzenten«, so leistet er damit einer höchst bedenklichen Verwirrung der rhythmischen Grundbegriffe Vorschub. Bekanntlich beruht die ganze Lehre vom strengen Satze auf der fortgesetzten Unterscheidung guter und schlechter Taktteile, die schon die Theoretiker des 13. Jahrhunderts ebensogut kennen und bestimmt formulieren wie wir heute. Die Zeit aber, wo die Notierung darauf Verzicht leistet, durch die Taktzeichen überall genau gute und schlechte Zeiten zu unterscheiden, ist gerade die, wo die sogenannte Mensur (richtiger die verschiedene Mensur, die verschiedene Geltung derselben Wertfolgen je nach der Taktvorzeichnung) abkommt. Wenn diese Zeit im Widerspruch mit einem (aber nur leider oft seiner wahren Bedeutung nach mißverstandenen) Taktzeichen nach den Wortakzenten betont, so heißt das für uns Heutige nichts anderes, als daß man nach den Wortakzenten die eigentlichen Taktverhältnisse aufdecken kann. Einfach ist das freilich nicht.

Das Aufkommen des Taktstriches in der Mensuralmusik um 1600 hat zunächst eine sehr bedenkliche Wirkung gehabt, da das für Herstellung von Partituren vielstimmiger Werke den begleitenden Organisten vortreffliche Dienste leistende mechanische Mittel, was zusammengehört, leicht übersichtlich übereinander zu bringen, die Aufmerksamkeit von den rhythmischen Verhältnissen ablenkte. Es hat wenigstens ein halbes Jahrhundert gedauert, bis dieser üble Einfluß wieder überwunden wurde und man, wo Tripeltakt herrschte, auch wieder konsequent ein denselben forderndes Taktzeichen anwandte (bekanntlich lange in Verbindung mit dem 𝄵 als 𝄵3/2, 𝄵3/4, 𝄵6/4 usw.). Diese Hinweise mögen den mit älterer Musik weniger Vertrauten sagen, daß unsere Zeit für deren rechte Würdigung gelegentlich noch auf gar seltsame Hindernisse stößt, und daß nicht Brahms allein unter der Verkümmerung der Rhythmuslehre in der Musikerbildung zu leiden hat.

DIE HARMONIK BEI BRAHMS

VON

JUSTUS HERMANN WETZEL

Unsere Musiker, wenigstens die sich am lautesten gebärden, sehen ihre fortschrittliche Leistung darin, den Tonkörper gewaltsam zu dehnen und ihn so zu verzerren und zu zerstören. Sie sagen: Das alte Tonmaterial ist erschöpft, die Wege durch den Tonraum sind ausgetreten. Wir müssen daher neue suchen und den Tonraum erweitern, und das ist unsere Leistung, die natürlich wie alles Neue, noch nicht Gehörte, von den Rückständigen nicht begriffen wird. Nun, erweitert nur, ihr hoffnungsvollen Toren. Ihr habt es bereits dahin gebracht, daß sich das Empfinden aller nicht vom Fortschrittswahn geblendeten Musiker (das »Volk« kümmert sich begreiflich gar nicht um euch) verletzt vor euren Errungenschaften zurückzieht und den wahren Meistern um so inniger anhängt, den Meistern, von deren jedem Kellers Vers gilt:

»In den sieben Tönen schweift er
unerschöpflich auf und nieder,
in den sieben alten Tönen,
die umfassen alle Lieder.«

Der letzte große Meister dieser Art, ein solch echtes Genie, das aus dem alten, ewig gleichen Material neue ungehörte Schönheiten schlug, war Brahms, und dieser einzige Künstler kann uns allein ein rechter Wegweiser zu neuen Schönheiten an alten Wegen zu dem einen stets unverrückbaren alten Zielen hin sein.

Denn es ist wohl heute schon manchem klar, daß die Wege, die Wagner und Liszt weisen, nur verlockende Seitenwege ohne Ausweg sind, die in die heutige Wildnis geleitet haben. Sie mußten mit historischer Notwendigkeit von originalen Phantasien nach der klassischen Periode eingeschlagen werden, wie jeder Klassik ein Barock folgen muß, jedem Sommer ein Herbst und Winter. Das Beschreiten dieser Wege konnte aber nur solchen frommen, die unbewußt kraft des sie treibenden Dämons auf sie gerieten und noch auf ihren Anfängen bleiben konnten. Wagners und Liszts formale Mittel rechtfertigen sich nur aus den beiden Persönlichkeiten dieser Künstler, die selbstherrlich genug waren, um so, wie sie sich gaben, hingenommen zu werden, und die unverlierbaren Wert in sich tragen allein als Kontrasterscheinungen gegenüber den Meistern der Klassik, als welche wir sie nie mehr entbehren können. Ihre Mittel kennzeichnen sich durch ein absichtliches (natürlich subjektiv echtes und notwendiges) Vermeiden des Regelmäßigen. Das muß bei schwächeren Naturen Manier und unerträgliche Geschraubtheit werden, und es ist heute bereits bis zum Übermaß so geworden.

Brahms' formale Mittel sind im Prinzip die gleichen, wie die der Klassiker, nur subjektiv gefärbt durch bislang ungehörte Nuancen individuellster Art.

Dem groben, nachrechnenden Verstande wird es daher unendlich schwer, zu sagen, wo denn eigentlich das Neue der Brahmsschen Kunst liegt. Es liegt in den kaum merklichen Andersformungen bereits bekannter Mittel, und das gilt gleich für seine Harmonik wie für seine Rhythmik. Wer also sagt: Brahms' Klangmaterial, seine Motivbildungen, Motivverknüpfungen, sein Satzbau finden sich im großen und ganzen schon bei älteren Meistern, der mag ihn einen Epigonen nennen. Wer aber das Organ besitzt, die neuartige Gefühlswelt, die in diese scheinbar bekannte formale Welt der Töne gebannt ist, zu vernehmen, der wird überzeugt sein, daß auch all diese formalen Dinge nicht als Nachahmungen entstanden, sondern als selbstgeschaffenes Gewand eines neuartigen Seelenlebens, das in seiner Intimität keiner weiteren Ausweitung des Formalen bedurfte (die notwendig zu barocker Verbiegung führen mußte), sondern das den Besitzer eher zu einer Vereinfachung des Formalen und zu einem Wiederaufgreifen vergessener oder übersehener Ausdruckselemente drängte.

Dieser, die Brahmssche Kunst neben ihren typisch genialen Grundzügen allgemein charakterisierende, rückblickende, »archaisierende« Zug, den man aber keineswegs epigonenhaft nennen darf, gibt auch seiner Harmonik ein entschiedenes Gepräge, freilich durchaus nicht allein. Er entspringt einer eingeborenen Neigung seines Wesens zum Primitiven, nicht nur auf dem ästhetischen Gebiete, und hierin berührt sich seine menschliche wie künstlerische Persönlichkeit mit der Beethovens. So vollzieht sich auch seine künstlerische Entwickelung, speziell die seines tonräumlichen Vorstellungslebens gleich der Beethovens in der Richtung zu stetig zunehmender Vereinfachung des Ausdrucksmaterials, bei ständiger Veredlung der ästhetischen Urteilskraft und Verfeinerung der Verarbeitungskunst. Beide Meister legen sich (bewußt oder unbewußt) mit den Jahren zunehmender Reife eine immer größere Mäßigung im Aufwande harmonischer Ausdrucksmittel auf. Sie »verarmen« harmonisch im Sinne unserer Modernen. Der späte Beethoven erfindet vorwiegend im siebenstufigen diatonischen Tonkreise; das gleiche — wenn auch bedingter — ist beim späten Brahms der Fall, der in seinen jungen Jahren unter Schumanns und der Neudeutschen Einfluß und unter dem Drucke der in ihm gärenden Jugendgefühle sich nicht ungern zu harmonischen Gewagtheiten verstieg (vgl. op. 8, 9, 10). Unvermittelte harmonische Rückungen und enharmonische Auswechselungen, die in jenen Frühwerken ostentativ auftreten, schwinden in den späteren Werken mehr und mehr. Bei Wagner und Liszt, die harmonisch verhältnismäßig schlicht zu komponieren begannen, häufen sie sich in den späteren Werken. Ihr reifer Stil geht auf solche überraschenden und weit ausgreifenden Bewegungen bewußt aus, und indem sie hierin bei ihren Nachfolgern und Übertreibern Schule machten, haben sie unsere Epoche tonräumlicher Planlosigkeit eingeleitet. Daß sich Brahms als einziger, tief originaler Künstler dieser Rich-

tung entgegenstemmte, darin wird man bald seine markante historische und für die Zukunft Richtung gebende Stellung erblicken.
Jede Musik von bleibender Ausdruckskraft muß im tonräumlichen Kerne vorwiegend diatonisch angelegt sein. Alle die Jahrhunderte überdauernden Weisen — die Volksweisen — sind es. Alle Kunstmusik, die erhebende Macht über die Masse der geistig Auserwählten haben soll, muß an solchen Volksstil anknüpfen. Die siegreiche Gewalt Händelscher Themen und der Musik des späteren 18. Jahrhunderts beruht in der außerordentlichen Betonung der Volksmelodie. Auch jede kommende Kunst wird nur in diesem Zeichen siegen können. Die harmonischen und rhythmischen Verfeinerungen, mit denen echte Meister ihre im Kerne schlichten Themen kunstreicher gestalteten, geben sich stets nur als kunstvolle Arbeit an dem schlichten Themenmaterial zu erkennen. Eine Kunst aber, die gleich im Themenmaterial außerdiatonische tonräumliche Vorstellungen anhäuft und rhythmisch widerstrebende Gliederungen anbringt, begibt sich von vornherein allgemeinerer Wirkungskraft. Brahms' Kunst muß man aber im Kerne tonräumlich-diatonisch nennen, sie ruht auf volkstümlicher Grundlage. Freilich hat der Meister, gemäß seiner hoch differenzierten, sowohl herben als auch überweichen Seele eine solche Fülle rhythmischer Verfeinerungen und heute ungewohnter tonräumlicher Vorstellungen hineingetragen, daß es erst eines längeren Sichhineinarbeitens bedarf, um mit seinen Weisen vertraut zu werden. Populär im Sinne Händels, Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts Musik ist daher die Brahmssche so wenig als die Bachsche. Beider Meister Kunst ruht aber auf dem gleichen Untergrunde populär gesunden Empfindens, und auch in der Art, die alltäglichen Empfindungskreise zu meiden und besondere Wege zu gehen, gleichen sie sich auffallend. Die Bachsche Kompliziertheit ist freilich ungleich größer als die Brahms'.

BRAHMS UND DIE VOLKSMUSIK

VON

RICHARD HOHENEMSER

Brahms, den man früher mit Unrecht zu den Romantikern zählte, der aber in vielem unmittelbar an sie anknüpfte, fand das Verhältnis zwischen Kunst- und Volksmusik, wie es sich aus der bisherigen Entwickelung ergeben hatte, vor und behielt es bei; ja, er steht da, wo er dem volkstümlichen Element nicht ausdrücklich Zutritt gewährt, den volkstümlichen Grundlagen der modernen Kunstmusik noch ferner als etwa Mendelssohn und Schumann. Man betrachte beispielsweise seine zweite Sinfonie D-dur, von der doch allgemein und wohl mit Recht gesagt wird, sie sei unter seinen vier Sinfonien am leichtesten zu verstehen. Hier ist alles von größter, eigenartiger Schönheit, der erste Satz

in seinem himmlischen Frieden, das Adagio in seiner unergründlichen Tiefe, das Allegretto in seiner ernsten Grazie, endlich das Finale in seinem freudigen Aufschwung. Aber trotz der verhältnismäßig durchsichtigen Faktur des ganzen und trotz des verhältnismäßig einfachen Stimmungsgehaltes des ersten und vierten Satzes wird man doch keine volkstümlichen Züge aufzufinden vermögen. Auf der andern Seite aber hat Brahms intensiver als irgendein Romantiker die Volksmusik in sich aufgenommen. Dafür liefern sowohl seine Bearbeitungen von Volksliedern und Volkstänzen als auch zahlreiche seiner eigenen Werke den vollgültigen Beweis.
Eine durchaus verwerfliche Gepflogenheit einiger romantischer Dichter, die übrigens auf Wieland zurückgeht, nämlich das Volkstümliche nicht um seiner selbst willen, sondern von oben herab mit Reflexion oder Ironie zu behandeln und ihm so alle Natürlichkeit zu rauben, hat bis auf den heutigen Tag das Hereinziehen des Volkstümlichen in die höhere Kunst trotz des Segens, den es stiftete, bei manchen in Mißkredit gebracht. Sie meinen, ein Künstler, der sich der Volkskunst zuwende, sei der sentimentalen Gefühlsduselei oder der Frivolität anheimgefallen. So spricht D. G. Mason mit Bezug auf Brahms und Tschaikowskij von der seltsamen Neigung zum Volkstümlichen, die sich mit der Romantik leicht verschwistere. Aber man verwechsele doch nicht die Auswüchse mit der Sache selbst. Hat man es Goethe jemals zum Vorwurf gemacht, daß er dem Volkslied eine so bestimmende Einwirkung auf seine Kunst gestattete? Haben wir nicht vielmehr dieser Einwirkung die herrlichsten Lieder zu verdanken? Wie, wenn auch J. S. Bach, den Mason dem subjektiven, romantischen Brahms als den objektiven Künstler gegenüberstellt, jener seltsamen Neigung unterworfen gewesen wäre! Sagt doch W. Nagel von Bach und Brahms geradezu: »Die Geistesverwandtschaft beider Meister zeigt ein noch nicht genügend beachteter Umstand, ich meine die Bedeutung, welche das Volkslied für sie gewonnen.«
In der Tat verarbeitete Bach nicht nur in der »Aria mit 30 Veränderungen« und in der Bauernkantate einige Volkslieder, eine Erscheinung, die als zu vereinzelt nicht in Betracht käme, sondern der Choral, das geistliche Volkslied, bildet bekanntlich einen Grundpfeiler seines Schaffens. Vielleicht wendet man ein, dies sei nur die Folge äußeren Zwanges gewesen; die musikalischen Verhältnisse seiner Zeit und seine persönliche Lage hätten ihn veranlaßt, für die Kirche zu schreiben, und darum habe er sich auf den Choral stützen müssen. Aber wie erklärte es sich dann, daß er die verschiedensten Formen der vokalen und instrumentalen Choralbearbeitung nicht nur pflegte, sondern mit staunenswerter Konsequenz zur höchsten Vollendung erhob, und daß er dem Choral in der Kantate gerade während seiner letzten Schaffensperiode die wichtigste Rolle zuteilte? Wer Bach kennt, weiß, daß ihm der Choral Herzenssache war; und daß sowohl seine einfach vierstimmig gesetzten Choräle als auch die großen Bearbeitungen zu den erhabensten Kunstwerken gehören,

die wir besitzen, wird niemand leugnen. Es kommt eben nur darauf an, was der Künstler mit den volkstümlichen Elementen anzufangen weiß, ob er mit ihrer Einfachheit nur kokettiert oder ob er sich wahlverwandt zu ihnen hingezogen fühlt. Letzteres war bei Bach und Brahms der Fall; das haben sie durch ihre Werke bewiesen. Beide waren Kunstmusiker im prägnanten Sinne des Wortes. Sie fanden eine hochentwickelte Kunst vor, an die sie anknüpfen konnten, wobei freilich, was die Schaffung geeigneter Formen betraf, für Bach weit mehr zu tun war als für Brahms. Mit größter Intensität eigneten sie sich aus den vorangegangenen Epochen die verschiedensten Ausdrucksmittel an, ohne jedoch dadurch ihrer künstlerischen Eigenart Abbruch zu tun, und so griffen sie auch nach volkstümlichen Elementen. Vielleicht ist dieses Verhältnis zur Volksmusik mehr als eine bloß zufällige Geistesverwandtschaft; vielleicht spricht sich in ihm das Bedürfnis aus, neben einer Kunst, die sich von ihren volkstümlichen Grundlagen weit entfernt hat, auch das Einfachere, allgemeiner Verständliche zur Geltung kommen zu lassen.

Freilich taucht von Zeit zu Zeit immer wieder die Forderung auf, alle Kunst müsse allgemein verständlich sein. Dies kann, wenn es einen Sinn haben soll, nur heißen, jedes Kunstwerk müsse so beschaffen sein, daß es von der großen Masse der Laien genossen werden könne. Aber es ist nicht einzusehen, wieso der ästhetische Wert eines Kunstwerkes geringer sein sollte, wenn es nur von wenigen Bevorzugten verstanden wird. Sein kultureller Wert kann geringer sein, und selbst das ist in vielen Fällen zweifelhaft; denn ein solches Kunstwerk kann der großen Masse den Ansporn geben, es dahin zu bringen, daß sie es genießen kann. Sicher aber hängt der ästhetische Wert nicht davon ab, ob es von vielen oder von wenigen verstanden wird, sondern nur von seiner inneren Beschaffenheit. Wir wissen nicht, ob die große Masse des deutschen Volkes jemals dahin gelangen wird, Goethes »Iphigenie« oder Bachs »Wohltemperiertes Klavier« zu verstehen. Aber wollen wir solche Werke darum missen, oder werden wir sie niedriger einschätzen als ein Volkslied?

ERINNERUNGEN AN BRAHMS

VON

ANTON DOOR

Wenn Sie meinen lieben, guten Joachim treffen sollten, so grüßen Sie ihn recht herzlich von seinem alten Lehrer —« sagte mir Meister Joseph Böhm, als ich Mitte der fünfziger Jahre, kaum flügge geworden, meine erste Reise ins Ausland antrat. Früher als ich dachte, ging sein Wunsch in Erfüllung. Ich hatte mich kaum eine Woche in Danzig aufgehalten, als ich zu

meiner Überraschung große Plakate an den Straßenecken fand, die das bevorstehende Konzert von Clara Schumann, Joseph Joachim und Johannes Brahms ankündigten. Sofort suchte ich Joachim auf und entledigte mich meines Auftrages. Er nahm mich überaus freundlich auf und wir plauderten wie alte gute Bekannte von der Heimat und unsern Erlebnissen.
Während der ganzen Zeit unseres Zusammenseins ging im Hintergrund des Zimmers ein schlanker junger Mann mit langen, blonden Haaren, Zigaretten rauchend, fortwährend auf und ab, ohne sich im geringsten um meine Anwesenheit zu bekümmern, nicht einmal durch eine leise Kopfneigung verratend, daß er mich bemerkt hätte; mit einem Wort, ich war Luft für ihn. Dies war mein erstes Zusammentreffen mit Johannes Brahms.
Ein sehr komisches Intermezzo war es, als einmal nach den Sommerferien Brahms in der Stammkneipe mit einem mächtigen Vollbart erschien. Man denke sich Brahms, den man zeitlebens nur mit ganz glattem Gesicht gekannt hatte! Der vollkommen unkenntlich Gewordene wurde von einem Eingeweihten den Anwesenden als Kapellmeister Müller aus Braunschweig vorgestellt; und da er nur in kurzen und abgerissenen Sätzen antwortete, kam man nicht hinter den Scherz, so daß sich Nottebohm, der doch täglich mit ihm verkehrte, den ganzen Abend eifrigst nach den Braunschweiger musikalischen Verhältnissen erkundigte. Als man endlich Abschied nahm, löste dieser Streich unbändige Heiterkeit aus.

DIE DEUTSCHE BRAHMS-GESELLSCHAFT

Am 7. Mai 1906, neun Jahre nach dem Hinscheiden des Meisters, trat die »*Deutsche Brahms-Gesellschaft m. b. H.*« ins Leben. Nicht als Kampforganisation, sondern als freie künstlerische Gemeinschaft sah sie ihr Ziel in einem umfassenden, möglichst weitgreifenden Eintreten für das Schaffen und das künstlerische Erbe von *Johannes Brahms*, in der Verbreitung seiner Werke, im Erwerb der Urheberrechte und Aufführungsrechte und in der Pflege seines Andenkens wie auch seiner künstlerischen und literarischen Hinterlassenschaft.
Der Ehrenvorsitzende des ersten Aufsichtsrates der Gesellschaft war *Joseph Joachim*. Er war wie kein zweiter dazu berufen. Johannes Brahms' erster Jugendfreund aus dem Kreise gleichaltriger, hervorragender Musiker, sein erster Förderer. Durch den Brief, mit dem er ihn zu Robert Schumann nach Düsseldorf entsandte, trat er bis ans Ende seiner Tage in tatkräftigster und warmherzigster Weise nicht zuletzt durch deren meisterhafte Wiedergabe für die Verbreitung der Brahmsschen Schaffungen ein. Dem Aufsichtsrat gehörten ferner an: Geheimer Kommerzienrat *Alexander Lucas* und der Ge-

heime Regierungsrat Professor Dr. phil. et jur. *Max Friedlaender* in Berlin, Justizrat *Victor Schnitzler* in Köln und Hof- und Gerichts-Advokat *Dr. Reitzes* in Wien als Vertreter der Brahmsschen Verwandten in dem Prozeß um den Nachlaß. Hinzugewählt wurde bald nach der Gründung der Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* in Meiningen, der spätere Leiter des Kölner Konservatoriums für Musik, unvergessen als ausgezeichneter Dirigent Brahmsscher Werke.

Das Protektorat übernahm *Herzog Georg von Sachsen-Meiningen*, der mit seiner Gemahlin, *Freifrau von Heldburg*, geleitet von *Hans von Bülow*, mit zu den ersten gehörte, die Brahms' Künstlerschaft in ihrer ganzen Größe erkannten.

Der erste Geschäftsführer war *Hans Simrock*, Leiter und Mitinhaber des Hauses *N. Simrock, G. m. b. H.*, das die größte Zahl der Werke von Johannes Brahms verlegt hat. Die meisten der Genannten sind inzwischen dahingegangen. Nach Joachims Tod war Geheimrat *Lucas* an die Spitze des Aufsichtsrats getreten. Nach dessen Hinscheiden folgte ihm der derzeitige Vorsitzende, Geheimrat *Max Friedlaender*, der nunmehr 80jährige Musikgelehrte. Er, der als junger Schubertsänger in Wien noch das Glück genossen hatte, zum Brahmsschen Kreise zu gehören und dessen Feder die Einführung in Brahms' Lieder entstammt, erschien hierfür in besonderem Maße geeignet. Von *Kaiser Wilhelm II.* neben *Rochus von Liliencron* zur Herausgabe der Sammlung deutscher Volkslieder berufen, hat er sich auch auf diesem Lieblingsgebiet um *Johannes Brahms* verdient machen können.

In den ersten Jahren ihres Bestehens hat die »Deutsche Brahms-Gesellschaft« durch Vermittlung des Herrn Dr. Reitzes von den Brahmsschen Erben die Urheber- und Aufführungsrechte an den Werken des Meisters erworben. Inzwischen sind die Werke durch Ablauf der 30jährigen Schutzfrist frei geworden.

Im Jahre 1914 kaufte die Gesellschaft das Geburtshaus des Meisters in Hamburg (Speckstraße 60/64), um das malerische, alte, leider äußerst baufällige Gebäude, das sich in einer der ärmlichsten Straßen der Stadt befindet, vor dem Verfall zu bewahren. Von der Brahms-Gesellschaft erwarb 1921 der Senat der Freien und Hansastadt Hamburg das Haus, dessen Inneres würdig ausgestattet worden ist. An Musikalien aus dem Nachlaß von Johannes Brahms hat die »Deutsche Brahms-Gesellschaft« herausgegeben:

a) Sonatensatz für Violine und Klavier;
b) Ellens 2. Gesang (aus Walter Scotts »Fräulein vom See«) von Franz Schubert;
c) Zwei Kadenzen zu Beethovens G-dur-Konzert von Joh. Brahms;
d) Regenlied: »Regentropfen aus den Bäumen fallen« (Klaus Groth);
e) Zwei Sarabanden für Klavier mit der Wiedergabe der Urschrift und einem Vorwort von Max Friedlaender.

Der Pflege von Brahms' Andenken diente ferner die Herausgabe einer großen Zahl von Veröffentlichungen im eigenen Verlage der Gesellschaft. Erschienen ist in den Jahren 1903—1914 die großangelegte *Lebensbeschreibung* des Meisters in vier Doppelbänden von *Max Kalbeck*, eine würdige, auch in Einzelheiten als zuverlässiges Quellenwerk anerkannte Biographie. Auf sie als geschichtliche Hauptquelle sich stützend, ist ihr im Jahre 1930 eine einbändige Lebensbeschreibung von *Gustav Ernest* zur Seite getreten.
In 17 zum Teil ungemein fesselnden Bänden ist der zur Erkenntnis seiner Eigenart und der Entstehungsgeschichte seiner Werke sehr aufschlußreiche *Briefwechsel von Johannes Brahms mit Freunden und Verlegern* veröffentlicht worden. Es handelt sich um den Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg, mit *Joseph Joachim*, *J. O. Grimm*, *Th. Wilhelm Engelmann*, *Hermann Levi*, der Familie *Fellinger*, *Viktor Widmann*, *Max Bruch*, *Franz Wüllner*, *Bernhard und Luise Scholz*, *Karl Reinthaler*, *Ernst Rudorff*, *Philipp Spitta*, *Otto Dessoff* u. a. Freunden, daneben mit *P. J. Simrock* und *Fritz Simrock*, *Breitkopf & Härtel*, *I. Rieter-Biedermann*, *C. F. Peters*, *E. W. Fritsch* und *Robert Lienau*.
Herausgegeben wurde schließlich ein Lebensbild *Joseph Joachims* von *Andreas Moser* und ferner:

1. *Johannes Brahms als Mensch und Freund* nach persönlichen Erinnerungen von Rud. v. d. Leyen (1905).
2. *Brahmstexte:* Vollständige Sammlung der von Brahms komponierten und musikalisch bearbeiteten Dichtungen, herausgegeben von *G. Ophüls* 1898, 2. Auflage 1908.
3. *Des jungen Kreislers Schatzkästlein:* Aussprüche von Dichtern, Philosophen, zusammengetragen durch Johannes Brahms; nach den Originalheften herausgegeben von *Carl Krebs*, 1909.
4. *Erinnerungen an Joh. Brahms von G. Ophüls*, 1921.

Sämtliche Veröffentlichungen können durch Vermittlung der jetzigen *Geschäftsstelle der »Deutschen Brahms-Gesellschaft«* (Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38) bezogen werden.

*

Der Verbreitung Brahmsscher Musik hat die »Deutsche Brahms-Gesellschaft« sich dienstbar gemacht durch die Veranstaltung von *Brahms-Festen*, bei denen angestrebt wurde, durch Heranziehung hervorragender Dirigenten, ausgezeichneter Künstler und trefflich geschulter Chöre, die Werke des Meisters in mustergültiger Weise zu Gehör zu bringen.
Brahms-Feste sind gefeiert worden:
In *München:* September 1909 (Dirigent: Fritz Steinbach); in *Wiesbaden:* Juni 1912 (Dirigent: Fritz Steinbach). Es folgten in der Kriegszeit (Mai 1907) 3 Brahms-Abende in Berlin (Dirigenten: *Artur Nikisch* und *Siegfried Ochs)*.

Nach dem Kriege fand das erste Brahms-Fest statt im Juni 1921 in *Wiesbaden* (Dirigenten: *Wilhelm Furtwängler* und *Karl Schuricht*). Es folgten Feste in *Hamburg*, Mai 1922 (Dirigenten: *Furtwängler* und *Julius Spengel*). *Heidelberg*, Mai/Juni 1926 und *Jena*, Mai/Juni 1929, beide unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler*.

*

Zum Gedenken der 100. Wiederkehr von *Johannes Brahms'* Geburtstag soll unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler* vom 16.—21. Mai 1933 ein in Gemeinschaft mit der Wiener »Gesellschaft der Musikfreunde« veranstaltetes Fest in Wien stattfinden.

*

Der »*Deutschen Brahms-Gesellschaft*« angegliedert ist die »*Vereinigung der Brahmsfreunde*«. Ihre Mitglieder zahlen, um die Wirksamkeit der Gesellschaft zu fördern, einen Jahresbeitrag.

* LITERATUR UM JOHANNES BRAHMS *

Wer die Wege sucht zum Leben und Wirken, zum Wesen und Charakter, zum Werk von Johannes Brahms und seiner Bedeutung im Kosmos der musikalischen Kunst, der findet sie in drei grundlegenden Büchern: in der achtbändigen Biographie von *Max Kalbeck*, die als das Standwerk der Brahms-Literatur ihre beherrschende Stellung nicht aufgeben wird (Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin), in der einbändigen Lebensbeschreibung von *Gustav Ernest*, die sich bei vollster Eigenständigkeit nur für den historischen Teil auf Kalbecks Monumentalwerk stützt (Max Hesse, Berlin) und in der ebenfalls einbändigen, auch bei Max Hesse erschienenen

BRAHMS-BIOGRAPHIE VON WALTER NIEMANN

die, von allen die erfolgreichste Darstellung vom Leben und Werk des Meisters, in einer mustergültigen Neuausgabe innerhalb der »Klassiker der Musik«, jetzt erstmalig *mit 68 sorgfältigst ausgewählten Bildern* geschmückt, nach längerer Pause des Vergriffenseins als *14. Auflage* uns soeben wieder vorgelegt wird. In der Anlage blieb dieser Neudruck der früheren Fassung treu: das Buch teilt sich in »Leben« und »Schaffen« und geht, ohne die vorangegangene Literatur außer acht zu lassen, seinen eigenen Weg. Bestechend ist in der Erzählung des irdischen Wandels die angenehme Leichtigkeit des Stils und die bewegliche Vielfalt des Ausdrucks, in die Niemann viel kostbar geprägtes Wortgut einfließen läßt. Erhalten blieb die besondere Betonung der Verklammerung Brahmsens mit dem Niederdeutschtum, und wir sehen diese mit überzeugendem Nachdruck durch das ganze Buch festgehalten. Als gebürtiger Hamburger darf sich Niemann ja Brahms' echtblütigen Landsmann nennen. Den Hauptwert des Buches legt der Verfasser auf den großen Abschnitt, der das musikalische Gesamtwerk untersucht. Zwölf Kapitel werden aufgeboten, um alle Teile des instrumentalen wie des vokalen Meisterschaffens zu durchmustern. Diese vom hellsten Geist erfüllten Partien zeigen Niemanns außerordentliche Fähigkeit darin, daß er ohne die Brücken von Notenbeispielen auskommt, um das Wesen und den Wert dieses überreichen Schaffens begrifflich zu machen. Dabei ist Niemann weder kritikloser Anbeter jedes Notenkopfes noch unbekümmerter Nachbeter überlieferter Urteile: jeder Satz ist Eigengewächs. Tiefe der Erkenntnis, Lebendigkeit der Einfühlungskraft, Farbigkeit in der jedesmal überraschenden Findung des gültigen Charakteristikums für die Wertbemessung

einer Komposition paaren sich mit dem Enthusiasmus für die Größe der Objekte und einem Vortrag, der die Lesung zu einem Genuß erhebt. Niemanns kritischer Geist zeigt sich auch in den Veränderungen und Verbesserungen des Textes gegenüber der vorigen Auflage, und dies namentlich in den Zusätzen, die die intime Freundschaft des Meisters mit Clara Schumann lückenlos offenbart, so daß nunmehr ein Buch vorliegt, das als rundes Meisterwerk angesprochen zu werden verdient. — Dem Niemannschen Buch ebenbürtig ist die

JOHANNES BRAHMS-BIOGRAPHIE VON GUSTAV ERNEST

Der Verfasser stellt sein Buch unter das Wort aus dem Tagebuch von Clara Schumann, die dem Biographen empfiehlt, sich nicht »an das Kleinste, Unbedeutendste zu klammern«, sondern »den ganzen Menschen in seiner Kunst und seinem Wesen zu schildern«. Auf diese Forderung ist Ernests Lebensbeschreibung eingestellt, die im Schritt und Klang die Darstellung des Lebensablaufs mit dem ruhigen Ernst einer gewählten Sprache verbindet. Schon oben war erwähnt, daß diese Biographie das Recht auf Selbständigkeit erhebt. Vieles, was Kalbeck nicht zugängig war, ist hier ergänzend eingeflochten, kunstvoll sind Briefstellen von Brahms und anderen hineinkomponiert, mehrfach wird auf die Übereinstimmung melodischer Bildungen mit denen anderer Tondichter hingewiesen. Immer aber steht der *Mensch* im Vordergrund, dessen Charakteristik durch Anschauungen der Zeitgenossen besondere Beleuchtung erfährt. Markant ist hier z. B. Rubinsteins Wort über den jungen Tondichter (S. 93). Wir begegnen der vernichtenden Kritik der »Signale« über das d-moll-Konzert bei der Leipziger Uraufführung (S. 112), erfahren Näheres über Simrocks Honorare (S. 225), so für die Erste Sinfonie (M. 15000), für die Vierte (M. 36000), lesen vom Brand in Mürzzuschlag, dem beinahe die e-moll-Sinfonie zum Opfer gefallen wäre (S. 272). Auch der schroffe Brahms wird uns gezeigt, so bei seinem Bruch mit Levi (S. 241), bei den vorübergehenden Trübungen der Freundschaft mit Joachim und Bülow. Köstlich ist die Menzel-Episode (S. 316), packend die Erläuterung von Nietzsches Anschauungen über den Meister (S. 299). Über allem steht die zärtliche Zuneigung zu Clara Schumann, deren Ableben den Meister tiefer erschüttert als das der Spies, der Herzogenberg, Billroths und Bülows, der übrigens nicht am 6. Juni, sondern am 12. Februar 1894 heimgegangen ist. Schöne Gedanken finden sich (S. 156) über die Möglichkeit einer Brahms-Oper. Den Mittelpunkt des Werkes nimmt das »Deutsche Requiem« ein, während im Gegensatz zu Niemanns Buch das Schaffen nicht in einer Generalbetrachtung, sondern immer nach Abschluß eines Lebensabschnittes in kursorischer Form behandelt wird. Wertvolle technische Analysen bringt der Anhang. Die beigegebenen Bilder sind prachtvoll. Das Ernestsche Buch darf den Anspruch erheben, der *Volks-Brahms* zu werden. Zur biographischen Sphäre gehört auch

GUSTAV JENNERS »JOHANNES BRAHMS ALS MENSCH, LEHRER UND KÜNSTLER«,

dessen zweite Auflage bei *N. G. Elwert in Marburg a. d. Lahn* erschienen ist. Das fesselnde Buch, mit 4 Bildern ausgestattet, ist die Buchausgabe eines großen Aufsatzes, der in der »Musik« II/15 und 17 erschienen war. Jenner, der als Musikdirektor und Professor der Universität Marburg 1920 gestorben ist, durfte sich rühmen, der einzige Schüler des Meisters gewesen zu sein. Das reizvoll geschriebene Buch gibt eine lebendige Schilderung vom Wesen des großen Künstlers als Lehrer und zeigt ihn in einem Licht, das dem Menschen Brahms nicht weniger gibt als dem Schöpfer. Wer vom intimen Brahms näheres hören will, der vertiefe sich in diese höchst aufschlußreichen »Studien und Erlebnisse«, wie der Verfasser sein Büchlein nennt, aus dem jeder Werdende viel lernen kann. — Engste Beziehungen zu Brahms enthält auch der von *Heinrich Mießner* bei der *Westholsteinischen Verlagsanstalt in Heide* herausgegebene, mit mehreren Abbildungen versehene Band

KLAUS GROTH UND DIE MUSIK. ERINNERUNGEN AN JOHANNES BRAHMS

der außer Briefen, Gedichten und sonstigen Aufzeichnungen des niederdeutschen Dichters Brahms-Erinnerungen als Kernstück aufweist. Aus Groths Schriften ist hundertfältig zitiert worden; ihnen in der jetzigen schönen Geschlossenheit und in Verbindung mit den »Musikalischen Erlebnissen« des Dichters des »Quickborn« mitsamt seinen *Erinnerungen an Hermine Spies* hier wieder zu begegnen und daneben aus des Herausgebers zahlreichen und wertvollen Anmerkungen Anregung und Belehrung zu schöpfen, wird alle diejenigen erfreuen, die zum 100. Geburtstag des Meisters die Bestätigung suchen für den Adel seiner

freundschaftlichen Gesinnung. Hier spricht ein Dichter und meist in Anekdoten; aber grade diese sind's, die uns das prächtige Buch so teuer machen. Unvergleichlich ist das Titelbild von Allers. — Wenn der Dichter Karl Söhle, der seinen Erzählungen mehrfach Stoffe aus dem Leben großer Musiker zugrunde legte, von

KURT ARNOLD FINDEISENS ROMAN UM JOHANNES BRAHMS': »LIED DES SCHICKSALS«

bekennt: »Diesen Roman macht ihm keiner nach; Alles ist darin, Glück und Schmerz, Höhe und Tiefe, Tod und Leben!«, so ist der Referent einer kritischen Stellungnahme eigentlich schon enthoben. Bleibt ihm doch nichts besseres übrig, als dieser Empfehlung seine Zustimmung zu geben. Das bei Koehler & Amelang in Leipzig erschienene Buch ist in der Tat ein Wurf und wohl das bemerkenswerteste Erzeugnis jener Gruppe der erzählenden Kunst, in dessen Mittelpunkt das Schicksal eines Genius der Musik gestellt ist. Und doch bleibt eine Frage: ist dieser Brahms-Roman ein »Roman«? Findeisen, dem der Lessingpreis zugesprochen wurde und dem u. a. ein Robert Schumann-Roman zu danken ist, wird sich kaum die Aufgabe gestellt haben, ein romanhaftes Geschehen in das romanlose Leben seines Helden hineinzutragen. Statt des *Was* war ihm für seinen Gestaltungsimpuls einzig das *Wie* richtunggebend. Und dieses *Wie* dürfen wir uns herzlich freuen. Findeisen hat fast das ganze Dasein des Meisters in sein Buch eingefangen. Hebt es zwar nicht bei der Wiege an, so führt es den Leser doch bis zur Bahre. Was sich in diesen 45 Jahren an äußeren Lebenzeugnissen quellenmäßig vorfand, wurde Gegenstand dichterischer Darstellung, die an Glanz, Innerlichkeit, Humor, Menschenkenntnis, köstlicher Profilierung der Persönlichkeiten alles übertrifft, was einem an Musikromanen im letzten Jahrzehnt begegnet ist. Die besondere Kunst des Autors liegt im Dialogischen; hier reiht sich Bild an Bild in so eindringlicher Leuchtkraft, daß dieser Roman den Erscheinungen zugezählt zu werden verdient, die den Stempel einer seltenen Schöpferkraft tragen. *Max Fehling*

UNBEKANNTE SCHUBERT-BEARBEITUNGEN VON JOHANNES BRAHMS

Die *Oxford University Press* in *London* versendet als Brahms-Huldigung einen wertvollen Beitrag zum Brahms-Jubiläum: drei bisher unveröffentlichte Orchesterbearbeitungen Schubertscher Lieder, die selbst in der neuen kritischen Gesamtausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien nicht enthalten sind. Der Herausgeber *W. H. Hadow* erzählt in seiner Vorrede die Geschichte dieser Bearbeitungen. Brahms setzte gegen 1862 auf Wunsch seines Freundes Stockhausen, des unvergleichlichen Liedersängers und Schubert-Interpreten, fünf berühmte Schubert-Lieder für Orchester zu Stockhausens eigenem Gebrauch, der sie häufig in dieser Fassung in seinen Konzerten sang. Zwei dieser Liedpartituren: »Greisengesang« und »Gruppe aus dem Tartarus« sind, wie es scheint, verlorengegangen, wenigstens kennt man ihren gegenwärtigen Besitzer nicht. Die übrigen drei: »An Schwager Kronos«, »Memnon« und »Geheimes« waren in der Brahmsschen Handschrift ein kostbares Besitztum der bekannten Heyerschen Sammlung in Köln und werden nunmehr in der schönen, würdig ausgestatteten Ausgabe der Oxford University Edition der musikalischen Welt zum erstenmal dargeboten. Schubert-Sänger seien nachdrücklich auf diese Orchesterlieder hingewiesen, die nunmehr in Partitur und auch Orchesterstimmen (leihweise) leicht zugänglich sind. Man wundert sich, daß diese vorzüglich klingenden Bearbeitungen niemals veröffentlicht wurden, zumal da nicht nur Stockhausen sie verwandte, sondern auch Brahms selbst bei verschiedenen Gelegenheiten. So erscheinen z. B. »Memnon« und »Greisengesang« noch im Jahre 1884 bei einem von Brahms dirigierten Konzert des Leipziger Gewandhauses mit *Hermine Spies* als Solistin. Der Verlust der »Gruppe aus dem Tartarus« ist besonders bedauerlich, weil Brahms diese Orchesterbearbeitung auch für Männerchor an Stelle einer Solostimme einrichtete. In dieser Form brachte Brahms das Stück mit dem Akademischen Gesangverein in Wien zur Aufführung, und auch andere Chorvereinigungen übernahmen es. Sollte eine Abschrift der verschollenen Partitur nicht in irgendeinem alten Chorarchiv versteckt sein?

H. Leichtentritt

AUS BRAHMS-AUFSÄTZEN IN ANDEREN ORGANEN

EINE GENERALPROBE UNTER BRAHMS

Zum letzten Konzert des Meisters in Berlin

Von RICHARD WINTZER

Der 10. Januar 1896, mittags 12 Uhr. Die Singakademie ist bis zum letzten Platz mit einer erwartungsvollen Hörerschar gefüllt trotz des kalten Wintertages und der ungewohnten Stunde; denn es gilt, Johannes Brahms als Dirigenten seiner beiden Klavierkonzerte zu erleben, die der zweiunddreißigjährige Eugen d'Albert spielen wird.

Eine Bewegung geht durch den Saal: Brahms erscheint und nimmt sofort vorn im Orchester Platz, den einsetzenden Beifall unmutig abwehrend. Denn zunächst erklingt, von Franz Mannstädt dirigiert, Cherubinis Abencéragen-Ouvertüre, die der Meister aus der Nähe genießen will. Die Ausführung befriedigt ihn so, daß er den Beifall eröffnet. Nun betritt der Gefeierte selbst mit d'Albert das Podium. Einige präludierende Läufe des Pianisten — das d-moll-Konzert beginnt. Der Autor-Dirigent überläßt dem titanisch dreinstürmenden Klaviermeister zunächst die Führung. Wagt er sich zu weit vor und scheint dadurch das Sinfonische der Anlage gefährdet, so läßt Brahms absetzen und einzelne Teile wiederholen. Er gibt Anweisungen, wie sich Klavier- und Orchesterklang noch besser amalgamieren lassen, wie die Bläser zurücktreten müssen, um den Klavierton nicht zu verschlucken, und dergleichen mehr. Dann aber ist er zufrieden, verfolgt den Pianisten bei den großen Trillern des ersten Satzes interessiert, dämpft im lyrisch-schwermütigen Adagio das Orchester dynamisch ab, wiederholt die fugierte Stelle im Rondo, die ihm nicht gemächlich genug beginnt, bis alles »klappt«, und verhilft der Riesensteigerung gegen den Schluß hin zu elementarer Wirkung. Das alles mit einer Ruhe und scheinbaren Leidenschaftslosigkeit, die den Dirigenten Brahms kennzeichnet, der zwar den großen Zug durchaus gewahrt wissen, doch von keiner Einzelheit das Geringste verloren gehen lassen will. Im gleichen Sinne stellt der geniale Pianist das Konzert hin zur schließlichen Freude seines Schöpfers.

Die Wirkung des ersten Konzertes wird durch die des zweiten, in B-dur, noch übertroffen. Wieder unterbricht der Meister mehrmals, möchte dies und jenes im Orchester »präziser« haben, pfeift oder summt einem Holzbläser eine Stelle vor, fordert den Pianisten mit einem Kopfnicken zum Weiterspielen auf und verweilt mit Liebe bei dem schönen Dur-Schluß des Andante, dessen Vortrag durch d'Albert er mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgt. Im ganzen nimmt er die Tempi auch hier breiter, als es heute üblich ist. Eine Ausnahme davon macht das diabolische Appassionato des zweiten Satzes, dessen Bewegung er freilich auch wieder modifiziert, ebenso das Tempo des Allegretto grazioso.

Prachtvoll, wie der nunmehr enthusiastisch mit d'Albert gefeierte Brahms den etwas ungelenken Pianisten geradezu »am Kragen packt«, ihn neben sich stellt und damit den Hauptbeifall von sich ablenkt. Der »kleine« große Pianist läßt es sich verlegen gefallen im Gefühl der Riesenleistung, die er hinter sich hat. Unvermittelt tritt Brahms ans Pult und dirigiert zum Schluß seine »Akademische Festouvertüre« so faszinierend, wie sie wohl selten wieder erklungen ist.

(Hamburger Nachrichten, 1. 5. 1932)

BRAHMS, WIE ICH IHN SAH

Von FREDERICK LAMOND

In der Reihe der großen Musiker, die ich kannte, spielt auch Brahms eine Rolle. Dieser war ungleich »schwerer« zu nehmen als Liszt. Er war noch viel sarkastischer. Ich sehe ihn noch deutlich vor mir, mit seinen geradezu wunderbaren blauen Augen und dem charakteristischen, »schön geschnittenen«, graumelierten Bart, der ihm etwas »Feierliches« verlieh. Wie ein russischer Pope sah er aus. Wenn er im Café am Fenster saß und seine zwei langen Zigarren sorgsam auf den Tisch legte, die er der Reihe nach rauchte, und dazu sein Bier trank, wurde er von allen Seiten beobachtet, bewundernd und doch scheu möchte ich sagen, denn von allen wurde er gefürchtet und geliebt. Es war im Oktober 1885 — ich war von Weimar nach Meiningen gekommen —, da war die große Premiere im herzoglichen Theater: im ersten Teil wurde die Akademische Festouvertüre zu Gehör gebracht, dann spielte der berühmte Geigenvirtuose Adolf Brodsky das Violinkonzert und endlich »stieg« die »Vierte«. Und nun ereignete sich etwas Merkwürdiges: Als das Publikum das Theater geräumt hatte, worauf der Herzog besonders achten ließ — »restlos«, niemand durfte bleiben —, stand er auf und sagte: »So, und nun bitte das Ganze noch

einmal!« ... So wurde die »Vierte« aus ihrer zweiten Taufe gehoben und ich bin heute noch stolz darauf, daß ich ihr beiwohnen durfte — mit meiner eigenen Erlaubnis, hinter dem Vorhang.

Nie werde ich vergessen, wie mir Brahms von seiner Begegnung mit Grillparzer in Wien erzählte. Er traf ihn auf der Straße und fragte ihn, ob er auch zu der an diesem Tage stattfindenden Gesellschaft bei einem Führenden der Gesellschaft gehen würde, wo auch Hebbel sei, was der berühmte österreichische Dichter verneinte. »Weshalb nicht, Herr Doktor?« fragte Brahms, worauf dieser antwortete: »Wissen Sie, wer Gott ist?« — »Nein«, sagte Brahms. »Aber Hebbel weiß es —«, war die Antwort des Dichters.

(Neues Wiener Journal, 3. 2. 1933)

BRAHMS UND GOETHE

Von PAUL VOGT

... Die Vertonung Goethischer Dichtungen ist mit der wachsenden Erkenntnis des Dichters und der Entwicklung der Musik langsam, aber stetig wertvoller geworden, von Zelter und Reichardt über Schumann bis Brahms und Wolf. Brahms hat zeitlebens Goethe gegenüber eine Haltung eingenommen, die das Bild des großen Musikers besonders sympathisch macht: die einer unbegrenzten Ehrfurcht vor dem überragenden Dichtergenie, die ihn an den Kompositionen seiner Zeitgenossen scharfe Kritik üben ließ. Er schreibt 1887 an Hans v. Bülow: »Aus Köln kommt übrigens gerade die empörendste Novität, die es geben kann: der Zöllnersche Faust. Ich hatte gar keine Worte dafür, aber ich werde keine schlimmeren mehr gebrauchen gegen Gounod und Boito.« In der Generalprobe zu Massenets »Werther« äußerte er zu seinem Nachbar bei einer besonders sentimentalen Stelle: »Zuckerbäckermusik!« Die Jahre in Düsseldorf 1854 bis 1856 waren seine eigene Wertherzeit. — Schon in Hannover hatte ihn sein Freund Joachim mit Bettina v. Arnim, der hochmusikalischen Freundin Goethes, bekanntgemacht; Brahms widmete ihr die Sechs Gesänge op. 3, darunter das berühmte »O versenk«. In Düsseldorf hat er offenbar seinen Goethe weiter studiert und sich dessen hohe Gedanken über die Kunst zum Muster genommen.

Einmal, 1880, ist Brahms nahe daran gewesen, eine Faust-Musik zu schreiben. Dingelstedt vom Burgtheater hatte sich bereits mehrfach für den Gedanken einer Aufführung beider Teile des Faust mit Musik, ganz im Sinne Goethes, eingesetzt und zum musikalischen Mitarbeiter Brahms ausersehen. Der Tod Dingelstedts machte dem Plan ein Ende. Kalbeck vermutet übrigens wohl nicht mit Unrecht, zumal sich Brahms gerade 1880—81 viel mit Faust beschäftigt hat, daß die damals entstandene »Tragische Ouvertüre« einmal eine Faust-Ouvertüre war oder hatte werden sollen.

Beweisen die häufigen Beschäftigungen Brahms' mit Goethe und die Auswahl, die er unter dessen Dichtungen getroffen hat, wie gut er diesen Dichter kannte, so zeigt eine Prüfung seines gesamten Schaffens großen Stils noch mehr, wie er ihm auf musikalischem Gebiete geradezu kongenial war. Er war eben nicht nur der Theodor Storm der Musik, mit dem er so oft verglichen worden ist, sondern wir dürfen ihn auch als Verkünder eines urgesunden, kraftvollen, sittlich gefestigten Lebens verehren, der sich aus trüben, erschütternden Erlebnissen stets ans volle Licht gearbeitet hat, ein Gelegenheitsmusiker derselben Art, wie Goethe ein Gelegenheitsdichter war, als den er sich auch selbst bezeichnet.

(Hamburger Nachrichten, 26. 6. 1932)

»BÜRGER« BRAHMS

Von M. MAYER-MAHR

Als mir das Glück beschieden worden war, das gesamte Klavierschaffen von Brahms einer erstmaligen Revision zu unterziehen und herauszugeben, kam ich in Berührung mit Menschen, Archiven, Korrespondenzen, die mir ein aufschlußreiches Bild vom wahren Charakter des herrlichen Menschen gaben. Wenn je ein Tonschöpfer bürgerlicher Tradition und Konvention abhold gewesen ist, so Johannes Brahms. Ein köstliches Jugenderlebnis kommt mir hierbei in Erinnerung. Ende der achtziger Jahre wurde die fünfzigjährige Wiederkehr des Tages gefeiert, an dem Joseph Joachim als Knabe im Gewandhaus mit dem Vortrag des Mendelssohnschen Violinkonzertes unter der Ägide des Komponisten erstmalig vor die Öffentlichkeit getreten war. Der Wiener Meister war eigens zu diesem Fest nach Berlin gekommen. Zuerst Konzert, alsdann Bankett, zuletzt Fidelitas! Und der fidelste von allen war Brahms, der sich im Kreise der vielen Musenjünger jungenhaft wohlfühlte. Mit seinem derben Humor

versetzte er meinem ehrwürdigen Kompositionslehrer Bargiel, dem Schwager Robert Schumanns, einen kräftigen Tatzenhieb. Bargiel, ein begabter, aber im Formalismus erstickender Tonsetzer, hielt sich für einen großen Komponisten. Brahms' Widerwille gegen alles Kunsthandwerk gab sich in den Worten kund: »Nun, mein lieber Woldemar, was macht denn dein Kontrapunkt?« So benahm sich Bürger Brahms dem Vizepräsidenten der Akademie gegenüber, der sich rasch aus dem Kreise der ihn umringenden Schülerschar entfernte.

(Vossische Zeitung, 28. 5. 1932)

ERLEBNISSE MIT BRAHMS

Von KARL MOSER

Am 1. November 1885 wurde der Wiener Tonkünstlerverein gegründet. Zu den Mitgliedern gehörten unter vielen anderen: Leschetitzky, Goldmark, Brüll, Jahn, Richter, Perger, Zellner, Epstein, Bösendorfer und Brahms, der ein Jahr später, im November 1886, Ehrenpräsident des Vereins wurde.

Sozusagen das Hausquartett des Vereins bildete damals das Quartett Winkler, das aus den Mitgliedern Julius Winkler, Fritz Wahle, Alfred Finger und Alexander Fimpel gebildet war. Ich gebe hier Professor Winkler das Wort:

»Brahms galt allgemein als besonders kratzbürstig und um ihn gewissermaßen unschädlich zu machen, wählte man ihn zum Ehrenpräsidenten. Doch es kam anders. Bei keiner Sitzung, keinem geselligen Abend fehlte Brahms und interessierte sich lebhaft für die Vorgänge innerhalb des Vereins. Um der Kammermusikliteratur frisches Blut zuzuführen, veranstalteten wir 1886 eine Streichquartettkonkurrenz mit einem ersten Preis von zwanzig Dukaten. Zweiundzwanzig Quartette liefen ein, Brahms und Goldmark übernahmen es, die Arbeiten zu prüfen. Es war Brahms' Idee, die Preiszuerkennung nicht durch ein Richterkollegium, sondern durch die Gesamtheit des Vereins vornehmen zu lassen.

Brahms nahm sich um diese Zeit überhaupt sehr der Kammermusik an und meinte öfters: »Ihr jungen Leute solltet mehr Kammermusik spielen!« Ich war natürlich einverstanden, jedoch bat ich ihn um geeignete Literatur, da mir die Zeit fehle, solche aufzutreiben. Brahms versprach mir, solche zu schicken, und wirklich, einige Tage später erschien in meiner Wohnung Doktor Rottenberg und überbrachte mir einige Kammermusikkompositionen des Berliner Tonkünstlers Friedrich Kiel, welche mir Brahms zum Studium empfahl. Doch die Sachen waren so ledern und musikalisch fad, daß wir das Studium bald wieder aufgaben.

Als ich Rottenberg sagte, er möge Brahms mitteilen, daß ich die übersendeten Kompositionen nicht studieren wolle, weigerte er sich, Brahms meinen Auftrag zu überbringen. Bei der nächsten Vereinssitzung zog ich Professor Epstein ins Vertrauen, und dieser ging sofort zu Brahms und teilte ihm die Angelegenheit flüsternd mit. Ich saß Brahms gerade gegenüber und sah plötzlich, wie er wild zu mir herüberblickte und mit der Faust auf den Tisch schlug. Doch schon zwei Minuten später bot er mir über den Tisch herüber eine Zigarette an. Als ich ihm durch Gesten zu verstehen gab, wie gut mir die Zigarette schmecke, winkte er mich mit dem Finger zu sich. Er wollte Näheres von mir wissen und sagte darauf: Sehen Sie, Herr Winkler, das (nämlich Kiel) ist auch einer von den Unsterblichen, von denen niemand etwas wissen mag!«

Um die tiefe Ironie dieses Satzes zu verstehen, muß man sich vor Augen halten, daß Brahms erst einige Jahre vor seinem Tode mit der e-moll-Symphonie und dem Klarinettenquintett vollen Erfolg in der Öffentlichkeit erlangte. Er wollte Winkler gewissermaßen auf die Probe stellen und wäre tödlich beleidigt gewesen, wenn diesem die Kompositionen gefallen hätten. Ein für Brahms' Charakter höchst bezeichnender Vorfall.

(Neues Wiener Journal, 5. 2. 1933)

BRAHMS IN DER SCHULMUSIK

Von OTTO ROY

. . . Ganz persönlich und eigenartig, auch dem Ohr des Schülers bei einiger Erziehung zum Hören leicht kenntlich, ist die Tonsprache und musikalische Ausdrucksweise des Meisters. Zeigen die Kompositionen seiner Zeitgenossen (z. B. Wagner) häufig breite Tonflächen gleicher Funktion, die durch chromatische Alterierung gewürzt sind, so bevorzugt Brahms in vielen Fällen die diatonische Fortschreitung und Belebung des Satzes durch volle Ausnutzung der Nebenharmonien. Die harmonischen Funktionen bleiben vielfach nicht allein maßgebend, hinzu kommt eine Vorliebe für kontrapunktische Führung besonders der Außenstimmen.

Von Zeitgenossen wird uns berichtet, daß Brahms bei ihm zur Beurteilung vorgelegten Kompositionen zunächst mit dem Finger die Mittelstimmen zudeckte, um den Verlauf der Außenstimmen allein betrachten zu können. Bekannt ist ein Ausspruch Joachims, der sehr treffend diese den Zeitgenossen besonders merkwürdige Stileigentümlichkeit charakterisiert: »Dein Ohr ist an so rauhe Harmonie gewöhnt, von so polyphoner Textur, daß du selten die Stimmen im gegenseitigen Zusammenstoß allein erwägst — weil sich eben bei dir gleich das Gehörige, Ergänzende dazugesellt. Das kannst du aber von einem Zuhörer, selbst vom musikalischsten, nicht verlangen.« Gerade in diesen beiden Punkten, in der kontrapunktischen Stimmführung und in der Ausnutzung der Nebenharmonien zeigt sich wieder Brahms' Verbundenheit und Hinneigung zur älteren Musik.

Trotzdem geht er natürlich nicht an den Errungenschaften der neueren Musik vorüber. Er benutzt sie, wo sie in sein musikalisches Weltbild passen. Sind ihm gelegentlich seine herben Klänge zum Vorwurf gemacht worden, so zeigt eine Gesamtbetrachtung seines Schaffens ihn doch als einen Meister auch des Klanglichen. Fast nie sind seine Kompositionen, und darin unterscheidet er sich grundsätzlich von den kontrapunktischen Meistern der älteren Zeit, Musik, die man beliebig auf diesem oder jenem Instrument spielen kann, jedes seiner Stücke ist dem gewählten Instrument auf den Leib geschrieben, in klanglicher wie in technischer Hinsicht . . .

(Die Musikpflege, III/10)

BRAHMS UND KLAUS GROTH

Von HERMANN FINK

Brahms fühlte sich zu Klaus Groth durch die große Ähnlichkeit ihrer Lebensschicksale hingezogen. Beide entstammten einfachen häuslichen Verhältnissen und hatten sich durch eigene Kraft zu Ansehen und Anerkennung durchgerungen; auch was ihre Bildung anbelangt, so waren beide Autodidakten und nur durch strenge Arbeit und unermüdliches eigenes Streben vorwärts gekommen. »Er hat alles Wichtige gewiß (wie ich selbst, darf ich hinzusetzen) durch Selbststudium erworben. Daß er (ähnlich wie ich) bei übermäßigem Lerneifer auch, wenigstens einmal sich bis zur Erschöpfung überanstrengt hat, erzählte er mir, als ich ihm geklagt« (Kl. Groth).

Vor allem aber einte sie die Liebe zur Musik, im besonderen auch zum Volkslied; schon frühzeitig begannen beide, aber getrennt voneinander, die schönsten deutschen Volkslieder zu sammeln und aufzuzeichnen.

Schätzte Brahms den Dichter seiner Heimat in dem Freunde, so erblickte Groth in ihm den bedeutendsten Musiker seiner Zeit und seiner Heimat. Allerdings hat es längere Zeit gedauert, bis er ins tiefste Wesen der Kunst seines Freundes vorgedrungen war, insbesondere bereiteten ihm und seiner Gattin, mit der er eifrig die Brahmsschen Neuerscheinungen studierte, die »Magelonenlieder« sehr große Schwierigkeiten: eine Selbstverständlichkeit übrigens für jeden, der sich bemüht, in die Welt Brahms' einzudringen. Wie restlos es ihm aber doch gelang, Kern und Wesen dieser Welt zu erfassen, möge ein Ausspruch aus seinem Munde zeigen: »Ich hörte meine Frau oft ein und dasselbe Lied zehn-, zwanzig-, fünfzigmal allmählich üben. Sie ließ nicht nach und ich nicht, und allmählich drang es durch, ja zuletzt bis zum Entzücken. Ich erfand, da das sich so noch oft wiederholte, dafür den Ausdruck, den ich oft gegen andere gebraucht habe: Zuerst geht es in die Wildnis, man erkennt nichts, dann merkt man, es ist ein Fußpfad, endlich staunt man: es ist ja eine neue große Straße ins ferne Land der Poesie.«

Brahms und Groth sind seit 1856 in regelmäßigem schriftlichen und mündlichen Verkehr geblieben; das brüderliche »Du« schenkten sie sich schon sehr bald. Persönliche Begegnungen haben wiederholt stattgefunden; insbesondere ist Brahms oft und gern als Gast im Hause Groths am Schwanenweg in Kiel eingekehrt. 1873 besuchte ihn wiederum Groth in Wien bei Gelegenheit der dort stattfindenden Weltausstellung. Das letzte längere Beisammensein der beiden alten Freunde fand in Thun im Jahre 1888 statt; Brahms hatte mehrere Sommer hintereinander in dem entzückenden Schweizerdorfe Aufenthalt genommen, und Groth benutzte gern die Gelegenheit einer eigenen Erholungsreise in die Schweiz, seinem lieben Freunde Johannes die Hand zu drücken und von alten Zeiten zu plaudern. Bezeichnend war es übrigens für den Niederdeutschen Brahms, daß er in Thun eine ganze Etage gemietet hatte, wohl 5 bis 6 Zimmer; er wollte niemanden neben sich wohnen haben, sondern ungestört sein. In diesem kleinen Zug zeigt sich eben, wenn wir das Komische der Sache beiseite lassen, wieder einmal der echte Niedersachse Brahms, der

sich gern von der Umwelt abschließt; bezeichnend ist auch, daß Brahms als Sohn der Ebene das Bergsteigen haßte und Groth eindringlich und besorgt vor einem solchen Unternehmen warnte.
Die tiefe Übereinstimmung im Denken und Fühlen der beiden Männer läßt sich auch in der Tatsache erkennen, daß Brahms eine verhältnismäßig große Anzahl Grothscher Dichtungen vertont hat. Wenn man bedenkt, daß Brahms (im Gegensatz etwa zu Schubert) sehr sorgfältig bei der Auswahl seiner Liedertexte zu Werke ging und sich dabei auf ein außerordentlich feines literarisches Urteil stützte, so muß die starke Berücksichtigung von Groths Lyrik ein besonders helles Licht auf die Herzlichkeit der beiderseitigen Beziehungen werfen. Im ganzen sind es 13 Gesänge, bei denen Klaus Groth als Dichter Pate gestanden hat, und es muß hervorgehoben werden, daß viele der Lieder als wahre Perlen in Brahms' Liederkranz bezeichnet werden können.

(Niederdeutsche Monatshefte, Lübeck, März 1933)

UNBEKANNTE BRIEFE VON BRAHMS

Mitgeteilt von NORBERT DUNKEL

Brahms kam das erstemal im Jahre 1867 nach Budapest. Auf Drängen seiner wenigen dortigen Freunde — damals war er noch ein Homo novus — entschloß er sich, ein eigenes Konzert zu geben, das zu Ostern stattfand. Am Schluß bemühten sich die wenigen Anwesenden, die Ferngebliebenen mit ihren Beifallskundgebungen zu ersetzen. Brahms quittierte diese Ovation damit, daß er sich neuerdings zum Flügel setzte und ungarische Tänze zu spielen begann. Ob er damals von dem Wert seiner Transkriptionen überzeugt war oder aber den Ungarn schmeicheln wollte, konnte man niemals erfahren. Genug an dem, er kühlte das Publikum mit diesen vollständig ab. Am nächsten Tage teilte er mir mit, daß er mehrere solcher Transkriptionen gemacht habe, und frug mich, ob ich nicht geneigt wäre, diese zur Publikation zu übernehmen. Ich dankte ablehnend. Der Berliner Verleger Simrock hat dann mit den Tänzen ein Haus verdient.
»Anläßlich des im Jahre 1874 zu Ehren Franz Liszts in der Stadt Wien gegebenen Festmahls war ich«, so schreibt mein Vater Joh. Nep. Dunkel, erster und ältester Schüler Franz Liszts und Mitchef der Hofmusikalienhandlung Rozsavölgyi & Co. in Budapest, »Zeuge einer belustigenden Szene, deren Held Brahms war. Diese beweist auch, daß er durchaus nicht eitler Natur gewesen ist. Bevor wir in den Saal traten, griff Brahms in der Toilette in die Tasche seines Frackschössels und zog ein an blauem Bande hängendes Kreuz hervor. Es war der ihm vom König von Bayern verliehene St.-Michael-Orden. Mit den Worten: »Nachdem heute jedermann mit Orden anrückt, kann auch ich einmal den großen Herrn spielen«, hängte er ihn sich um den Hals. Sobald jedoch das Festessen zu Ende war, steckte Brahms den Orden wieder in die Tasche.«
Auf die Kritik hielt Brahms viel und er bemühte sich, mit den Zeitungsrezensenten in gutem Verhältnis zu stehen. Ich erinnere mich, daß Brahms mit Joachim, als sie zusammen in Budapest konzertierten, frühmorgens, sofort nach ihrer Ankunft, bei schrecklichem Schneegestöber in unserem Laden erschienen, um die Adresse des Kritikers vom »Pester Lloyd« zu erfragen, dem sie sogleich einen Besuch abstatten wollten.
Brahms liebte Budapest, wo er immer sehr gefeiert wurde. Aus der Korrespondenz meines Vaters mit Brahms geben folgende Briefe davon Zeugnis:
»Lieber Dunkel! Wie dunkel im Herz und Sinn muß es bei dem aussehen, der nicht einmal dankt für so freundliche Einladung! Warum bin ich nicht auch am folgenden Tag abgefahren? Doch nicht, warum fahre ich nicht statt dieses Zettels? Ja. Einiges hindert und hält denn doch immer. Aber kommen werde ich! Ich habe die ernstliche Absicht, endlich einmal ohne jede andere Absicht zu kommen und Ihr schönes Pest zu genießen. Ich denke mir, gleich nach Babels Zerstörung, Paradies und Peri und einigen Meistersingern — was alles in der nächsten Zeit zu sich genommen werden muß — reise ich. Für Zigeuner, Wein, Knödl und vieles Andere zu sorgen, übernehmen Sie natürlich — ich habe nur Lust und Zeit, das alles zu genießen.
Aber heute tue ich nichts weiter, als Sie für die Unart herzlichst um Verzeihung zu bitten und Sie ebenso herzlichst zu grüßen, Ihre Frau jedoch herzlicher. Auch sonst bitte ich Grüße auszurichten an alle Weiblein, und wenn keines mehr will, an die Männlein.
Einstweilen Ihr wie gewöhnlich eiliger und sehr ergebener
Wien, Ostern 1867. Johannes Brahms.«

Ein anderer Brief:

»Gib dem Teufel eine —

Ich frage schon wieder bei Ihrer Gütigkeit an, demnach schreibe ich möglichst kurz, möglichst konfus, und bitte, daß Sie mir möglichst lang, deutlich und freundlich antworten. Joachim kommt Mitte November hieher und wir beide wollen hier, in Prag, Brünn usw. Konzerte geben. Daß wir nicht zuletzt an Pest denken, versteht sich, drum brauche ich nur ein großes Fragezeichen dahin zu machen, damit Sie, wenn Sie die gewohnte Güte bewahrten, eine Menge zu tun und zu schreiben hätten.

Nach meinen ungefähren, ganz dilettantischen Kalenderbetrachtungen wollen wir es am 3. Dezember in Pest versuchen und wünscht man weiter, am 9. und 12. wieder (am 7. und 14. hier). Wir Zwei werden nur sehr gut fertig, wenn wir nur erst im Saal sitzen. Aber bis dahin! Das ist nicht so leicht, als klimpern und streichen!

Was meinen Sie? Was sagen Sie? Was schreiben, was tun Sie? Wollen Sie sich der armen Waisen annehmen?

Auch 10 fl. Vorschuß (der eine kommt weit her) wären nicht zu verachten.

Kurz ? ? ?

»Gieb ein Zeichen« Göthe X, 5, IV, 317

»Befiel, ich folge« Mozart XXII 56

»Ich hoffe auf Dich« Sirach 51, 57.

Grüße Frau vom Manne.

Ihr gläubiger Heide

Wien, 1868. Brahms.«

In einem dritten Brief schrieb er:

»Lieber Herr Dunkel!

Sie schreien nach Antwort, sonst würde ich zwei Seiten damit vollschreiben, wie gern ich nach Pest käme. Lassen Sie mir aber keine Zeit zum Dichten, so muß ich kurz melden, daß es leider auf die angegebene Weise nicht geht. Ein Herr H. Barth in Berlin soll übrigens mein Konzert prachtvoll spielen, falls Ihnen mehr am Stück, als am Menschen gelegen. Die Antworten finden nicht so schnell die Türen zum Hinausgehen, und wenn jeder gleich so schreien wollte, als wie Sie, gäb's oft einen lauten Chor.

Schließlich noch in Eile den besten Gruß an Sie und andere in Ihrem Hause und Ihrer Stadt.

Wien, 1869. Ihr Brahms.«

Am 7. Januar 1869 schrieb er:

»Ich weiß von keiner anderen als der harmonischen Oktavenspannung. Verbitte mir jegliche Nonenspannung zwischen unseren harmonisch klingenden Herzen, lieber Dunkel.

Ihr Brahms.«

(Neues Wiener Journal, 12. 11. 1932)

* DIE BRAHMS-FEIERN DIESES JAHRES *

Die bereits stattgehabten:

Aachen, Baden-Baden, Chemnitz, Dresden, Duisburg-Hamborn, Eisenach, Hannover, Düsseldorf, Flensburg, Gera, Görlitz, Greiz, Hagen, Kassel, Kiel, Lübeck, Magdeburg, Remscheid, Rostock, Rudolstadt, Saarbrücken Stuttgart, Witten, Wuppertal, Zeitz.

Die bevorstehenden:

Augsburg: Städtisches Orchester: 7. u. 8. Mai.
Baden-Baden: Städtische Musikdirektion (Mehlich): 4., 7. u. 11. Mai.
Berlin: Kammermusik (Busch-Quartett), Orchesterkonzert (Furtwängler u. Edwin Fischer), Chorkonzert des Kittelschen Chores: 18., 24. u. 27. Mai.
Bielefeld: Städtisches Orchester: 5. Mai.
Bonn: Konzertverein: 21.—25. Mai.
Breslau: Schlesische Philharmonie: 7. u. 8. Mai
Chemnitz: Städtische Kapelle: 7. Mai.
Darmstadt: Landestheaterorchester: 6. bis 8. Mai.
Dortmund: Städtisches Orchester: 1. Mai.
Erfurt: Kammermusik, Orchesterkonzert, Soli: 6. u. 7. Mai.
Freiburg: Städtisches Orchester: im Mai.
Hamburg: Festkonzert des Philh. Orchesters (E. Wendel): 7. Mai;
Philharmonische Gesellschaft (Karl Muck u. Eugen Papst): 12. bis 19. Mai.
Jena: Dreitätiges Musikfest: im Mai.
Köln: Konzert-Gesellschaft: 2. Mai.
Staatl. Hochschule f. Musik: 7. Mai.
Königsberg: Orchesterkonzerte (Fiedler und Seidler), Kammermusik: 6. u. 7. Mai.

Leipzig: Chorkonzert (Karl Straube), Motette in der Thomaskirche, Liederabend (Maria Müller), Kammermusikmatinee, Solovorträge, Orchesterkonzert (Abendroth): 5. bis 7. Mai.
Münster: Festspiel-Woche: 18—24. Juni.
Osnabrück: Städtisches Orchester: 7. u. 8. Mai.
Stettin: Stettiner Musikverein, Kammermusikabend: 4. u. 5. Mai;
Stettiner Musikverein (Chorkonzert): 9. Mai.
Tilsit: Musikverein: 13. bis 15. Mai.
Wien: Deutsche Brahmsgesellschaft und Gesellschaft der Musikfreunde (Wilhelm Furtwängler): Requiem, zwei Orchesterkonzerte, zwei Kammermusikabende: 16. bis 21. Mai.
Wuppertal: Konzert-Gesellschaft: 5. Mai.
Zwickau: Städtisches Orchester (W. Schmidt) u. Kammerchor (Kröhne): 8. Mai.

* EIN BRIEFWECHSEL FURTWÄNGLER—GOEBBELS *

Generalmusikdirektor Furtwängler hatte am 6. April an den Reichsminister Dr. Goebbels ein Schreiben gerichtet, in dem er auf sein langjähriges Wirken in der deutschen Öffentlichkeit, seine innere Verbundenheit mit der deutschen Musik hinweist und die Wiederherstellung unserer nationalen Würde freudig begrüßt, gerade aber für die Kunst nur den entscheidenden Trennungsstrich zwischen gut und schlecht herausstellt. »Wenn sich der Kampf gegen das Judentum«, so fährt Furtwängler fort, »in der Hauptsache gegen jene Künstler richtet, die — selber wurzellos und destruktiv — durch Kitsch, trockenes Virtuosentum und dergleichen zu wirken suchen, so ist das nur in Ordnung. Der Kampf gegen sie und den sie verkörpernden Geist, der übrigens auch germanische Vertreter besitzt, kann nicht nachdrücklich und konsequent genug geführt werden. Wenn dieser Kampf sich aber auch gegen wirkliche Künstler richtet, ist das nicht im Interesse des Kunstlebens. Es muß deshalb klar ausgesprochen werden, daß Männer wie Walter, Klemperer, Reinhardt usw. auch in Zukunft in Deutschland mit ihrer Kunst zu Worte kommen können müssen.«

Auf das Schreiben des Generalmusikdirektors Furtwängler hat der Reichsminister Dr. Goebbels folgendes geantwortet:

»Ich begrüße es dankbar, daß ich auf Grund Ihres Briefes Gelegenheit habe, Ihnen Aufschluß über die Haltung der nationalbedingten deutschen Lebenskräfte zur Kunst im allgemeinen und zur Musik im besonderen geben zu können. Dabei freut es mich außerordentlich, daß Sie im Namen der deutschen Künstlerschaft gleich zu Beginn Ihres Schreibens betonen, daß Sie die Wiederherstellung unserer nationalen Würde dankbar und freudig begrüßen.

Ich habe niemals angenommen, daß das anders sein könnte; denn ich glaube, *der Kampf, den wir um Deutschlands Wiedergestaltung führen, geht den deutschen Künstler nicht nur passiv, sondern auch aktiv an.* Ich berufe mich hier auf ein Wort, das der Reichskanzler drei Jahre vor unserer Machtübernahme in der Öffentlichkeit gesprochen hat: ,*Wenn die deutschen Künstler wüßten, was wir einmal für sie tun werden, dann würden sie uns nicht bekämpfen, sondern mit uns fechten.*'

Es ist Ihr gutes Recht, sich als Künstler zu fühlen und die Dinge auch lebendig vom künstlerischen Standpunkt zu sehen. Das aber bedingt nicht, daß Sie der ganzen Entwicklung, die in Deutschland Platz gegriffen hat, unpolitisch gegenüberstehen. Auch die Politik ist eine Kunst, vielleicht die höchste und umfassendste, die es gibt. Es ist nicht nur die Aufgabe der Kunst und des Künstlers, zu verbinden; es ist weit darüber hinaus ihre Aufgabe, zu formen, Gestalt zu geben, Krankes zu beseitigen und Gesundem freie Bahn zu schaffen. Ich vermag deshalb als deutscher Politiker nicht lediglich den einen Trennungsstrich anzuerkennen, den Sie wahrhaben wollen: den zwischen guter und schlechter Kunst. Die Kunst soll nicht nur gut sein, sie muß auch volksmäßig bedingt erscheinen oder, besser gesagt, *lediglich eine Kunst, die aus dem vollen Volkstum selbst schöpft, kann am Ende gut sein und dem Volke, für das sie geschaffen wird, etwas bedeuten.* Kunst im absoluten Sinne, so wie der liberale Demokratismus sie kennt, darf es nicht geben. Der Versuch, ihr zu dienen, würde am Ende dazu führen, daß das Volk kein inneres Verhältnis

mehr zur Kunst hat und der Künstler selbst sich im luftleeren Raum des L'art pour L'art-Standpunktes von den treibenden Kräften der Zeit isoliert und abschließt. Gut muß die Kunst sein; darüber hinaus aber auch verantwortungsbewußt, gekonnt, volksnahe und kämpferisch.

Daß sie keine Experimente mehr verträgt, gestehe ich gern zu.

Es wäre aber angebracht gewesen, gegen künstlerische Experimente zu protestieren in einer Zeit, in der das deutsche Kunstleben fast ausschließlich von der Experimentiersucht volks- und rassefremder Elemente bestimmt und dadurch das deutsche künstlerische Ansehen vor der ganzen Welt belastet und kompromittiert wurde.

Gewiß haben Sie ganz recht, wenn Sie sagen, daß die Qualität für die Musik nicht nur eine ideale, sondern schlechthin eine Lebensfrage sei. Mehr noch haben Sie recht, wenn Sie den Kampf gegen die wurzellos destruktive, durch Kitsch und trockenes Virtuosentum verdorbene künstlerische Gestaltung mit uns kämpfen. Ich gebe gern zu, daß auch germanische Vertreter sich an jenem üblen Treiben beteiligt haben; *das ist aber nur ein Beweis dafür, wie tief die Wurzeln dieser Gefahren schon in den deutschen Volksboden hineingedrungen waren, und wie notwendig es auf der anderen Seite erschien, dagegen Front zu machen.* Wirkliche Künstler sind rar. Man muß sie deshalb fördern und unterstützen. Es sollen dann aber in der Tat wirkliche Künstler sein.

Sie werden in Deutschland auch in Zukunft mit ihrer Kunst immer zu Worte kommen können. Dagegen zu klagen, daß hier und da Männer wie Walter, Klemperer, Reinhardt usw. Konzerte absagen mußten, erscheint mir im Augenblick um so weniger angebracht, als wirkliche deutsche Künstler in den vergangenen vierzehn Jahren vielfach überhaupt zum Schweigen verurteilt waren, und die auch von uns nicht gebilligten Vorgänge in den letzten Wochen nur eine natürliche Reaktion auf diese Tatsache darstellen.

Jedenfalls aber bin ich der Meinung, daß jedem wirklichen Künstler bei uns das Feld zur unbehinderten Wirksamkeit freigegeben sein soll.

Er muß dann aber, wie Sie selbst sagen, ein aufbauender, schöpferischer Mensch sein und darf nicht auf der anderen Seite der von Ihnen mit Recht gegeißelten wurzellos zersetzenden, verflachend destruktiven, meistens nur technischen Könner stehen.

Seien Sie bitte davon überzeugt, daß ein Appell im Namen deutscher Kunst in unserem Herzen immer einen Widerhall finden wird. Künstler, die wirklich etwas können, und deren außerhalb der Kunst liegendes Wirken nicht gegen die elementaren Normen von Staat, Politik und Gesellschaft verstößt, werden wie immer in der Vergangenheit so auch in der Zukunft bei uns wärmste Förderung und Unterstützung finden.

Darf ich Ihnen, sehr verehrter Herr Generalmusikdirektor, bei dieser Gelegenheit meine Dankbarkeit zum Ausdruck bringen für die vielen Stunden wirklich erbauender, großer und manchmal erschütternder Kunst, die Sie mir, vielen meiner politischen Freunde und Hunderttausenden von guten Deutschen schon bereitet haben. Es würde mich freuen, bei Ihnen für meinen Standpunkt ein offenes Gehör und ein weites Verständnis zu finden.

In besonderer Hochachtung Ihr sehr ergebener

Dr. Goebbels«

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN

Vierzehn Porträte von Johannes Brahms vereinigt der Bilderteil dieses Heftes. Zeigt die überwiegende Anzahl den reifenden Künstler, so bietet die Schlußseite zwei Bildnisse aus den letzten Lebensjahren: den am Fenster sinnierenden und den mit seinen engeren Freunden lebhaft plaudernden Meister. Seinen Paladin Hans von Bülow stellt eine der selteneren Aufnahmen dieses unermüdlichen Werbers und Förderers vor. — Zu den Kostbarkeiten gehört der Neujahrsbrief des achtjährigen Schülers an seinen ersten Lehrer Cossel; zwei weitere Handschriftproben vermittelt das auf ein Telegrammformular hingeworfene Schreiben wie die Textfassung zum »Deutschen Requiem«. Den Reliquien zuzuzählen sind endlich auch die beiden Notenhandschriften. Von den unvergleichlichen Zeichnungen Willy von Beckeraths konnten wir wenigstens drei, den dirigierenden Meister in ihrer das Karikaturistische leicht streifenden Haltung beifügen. — Den Biographien von Max Kalbeck, Gustav Ernest und Walter Niemann danken wir die Vorlagen zu unseren Abbildungen.

* URAUFFÜHRUNGEN *

ALEXANDER TSCHEREPNIN: DIE HOCHZEIT DER SOBEIDE (Wien, Volksoper)

Die Frage, ob das Schauspiel des jungen Hofmannsthal fähig ist, Musik aufzunehmen, oder ob es ihrer gar bedarf, bleibt in dieser Oper unbeantwortet. Liest man die Worte, schaut man die Szenen, sinnt man den ernsten und edlen Gedanken nach, so meint man oft genug einen deutlichen Wink zu vernehmen, der den Tondichter freundlichst einlädt. Da ist der würdige Kaufmann, ein Mann großen Gefühls und ebenso großer Gefühlsüberwindung; da ist die nicht weniger charaktervolle junge Frau, die, zu unfrohem Ehebund gedungen, dem Gatten in der Hochzeitsnacht die Wahrheit eröffnet, daß ihr Herz einem andern gehört. Der Kaufmann gibt sie frei, und in beklemmendem Erlebnis erfährt sie nun, wie unwürdig ihrer schönen Seele der Auserwählte ihres Herzens ist. Gebrochen kehrt sie ins Haus des Gatten zurück, um im Sturz vom Turm ihr Leben zu zerbrechen.
Durch das Spiel der in orientalisches Kostüm gekleideten Figuren weht es wie ferne Musik. Aber ist diese Musik faßbar, ist sie in Wirklichkeit klingend zu machen? ... Einer hätte es vielleicht zustande gebracht, ein Meister romantischer Artistik, ein Meister im Aufschmelzen Hofmannthalscher Wort- und Begriffprägungen, ein Richard Strauß. Tscherepnin versucht es überhaupt nicht, etwas zu finden, was jener inneren Musik entsprechen würde. Er setzt seine dürren, trockenen Notenkonstruktionen neben das Stück, und diese sind kaum geeignet, an den Figuren und Szenen auch nur äußerlich zu haften, geschweige denn sie zu durchdringen. Als Konstruktionsbehelf dient ihm ein seltsames System von Neuntonskalen, das zwar frei nach Schönberg erfunden sein mag, aber ein willkürliches Produkt darstellt. Von den zwölf Tönen der chromatischen Skala werden je zwei Halbtöne und ein Ganzton aneinandergereiht: so erhält man vier Neuntonreihen, die jeweils das Gerippe der einzelnen Taktgruppen bestimmen. Wie nicht anders zu erwarten, offenbart sich das Neuntonspiel lediglich dem Beschauer des Notenbildes; der Hörer hört nur die Unfruchtbarkeit des Experiments, die, ungeachtet aller beflissenen Arbeit mit Leitmotiven, Durchführungen und orientalischen Charakterwendungen, eine absolut evidente ist. Daß die »*Volksoper*«, die sich zwischen Operette und ernsteren, zumeist mit wenig tauglichen Mitteln unternommenen Versuchen dahinschleppt, mit der Aufführung dieses ebenso schwierigen wie undankbaren Werkes eine sozusagen sportliche Leistung von Rang zustande gebracht hat, wurde dem musikalischen Leiter der Aufführung, *Walter Herbert*, allseits mit freudiger Anerkennung bestätigt.

Heinrich Kralik

* MUSIKFESTE *

DAS FÜNFTE RHEINISCHE MUSIKFEST IN AACHEN

Zu den Neuerungen der Aachener Tagungen gehört die Gründungsversammlung einer *Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte* unter dem Vorsitz von *Prof. Schiedermair* (Bonn), der in seinem Vortrag als Arbeitsgebiet die Sammlung und Sichtung des in Archiven ruhenden Materials, der noch vorhandenen alten Instrumente durch geschulte Kräfte festlegte. Zentralstelle soll das Bonner Beethoven-Haus sein. In Verbindung damit brachte das Fest eine Kammermusik mit Werken aus der Bonner Beethoven-Zeit, ein Trio von Beethoven, eine Gesellschaftssinfonie des Grafen Waldstein, ein Werk von Neefe, ferner Musikstücke der mit Aachen verbundenen Meister Norbert Burgmüller und Franz Wüllner. — Als ersten ortsgeschichtlichen Beitrag lieferte Domkapellmeister *B. Th. Rehmann* einen Vortrag über den Aachener »Niederländer« *Johannes Mangon.*
Eine zweite Kammermusik zeigte an neuen Werken ein inhaltvolles und gekonntes Trio von *Hermann Schröder* (Köln), einen Gesangszyklus »Tröstungen« von *Kaspar Roeseling* für Sopran und drei Blasinstrumente, der aus Worten der Offenbarung allerlei fremdartig und geschmäcklerisch-schöngeistige Stimmungen zieht; *Hilde Wesselmann* (Barmen) erwies sich hier und später als werkfreudige Interpretin, in schwächeren Fällen auch als getreue Helferin der jungen

Tonsetzer. *Paul Höffers* Klaviertokkata op. 35, für die sich der tüchtige Pianist *Walter Georgii* einsetzte, ist rassig und dem Charakter des Instruments entsprechend, aber doch wohl im Verhältnis zu der verarbeiteten Substanz zu lang. *Ernst Gernot Klußmann* nähert sich aus der wagnerisch-brucknerischen Atmosphäre, in der wir ihn bisher fanden, mit seinen preisgekrönten hymnischen Gesängen nunmehr »anderen Planeten«. *Hubert Pfeiffers* abgeklärte und tiefe Musik für Klarinette allein fand in *Oskar Kroll* einen Spieler von auffallender Virtuosität, *Josef Eidens* (Aachen) zeigte sich in vier Liedern als feinsinniger Lyriker von eigenartiger Herbheit und Tiefe. *Josef Ingenbrands* preisgekrönte *Suite für Cello und Klavier* ist wertvoll in einem langsamen Satz von mystischer Verträumtheit. Das abschließende Orchester- und Chorkonzert wurde durch eine Introduktion und Doppelfuge für Orgel des Aacheners *Heinrich Weber* wirksam eröffnet. Das thematisch starke, äußerst knapp und zusammengedrängt gestaltete Werk zeigt den begabten Komponisten an einem entscheidenden Punkt seiner Entwicklung. Mit überlegener Sicherheit, aber auch innerlich beteiligt, sang die Altistin *Eva Jürgens* drei Gesänge von *Hubert Pfeiffer*, die erneut von der verinnerlichten Art des verstorbenen Barmer Meisters künden. *Ludwig Webers* problematische, in der Erfindung wenig reizvolle *Streichmusik in einem Satz* leitete über zu *Ernst Gernot Klußmanns* 14. Werk, dem Konzert für Cello und Orchester, das zwischen rauschenden Orchestersätzen den Solopart, für den sich hier *Karl Schwamberger* einsetzte, ziemlich erdrückt. Beide Werke wurden von *Peter Raabe* geleitet.

Den weitaus stärksten Eindruck des ganzen Festes machte *Wilhelm Malers Kantate nach Gedichten von Stefan George*. Schon die Zusammenstellung der Gedichte ist glücklich und von jener geistigen Anschaulichkeit, die von jeher der Kantate gedient hat. Der Grundgedanke »durch Nacht zum Licht« findet in der Dichtung zeitgemäße Prägung. Musikalisch ist das Werk, das die Bestandteile der Kantate in neuartiger Form vereint, von charaktervoller Haltung und einer vorwiegend geistigen Konzentration, die jedem Satz einen eigenen Grundton sichert. In einer Umwelt, die in technischer Gewandtheit und in einer zu nichts verpflichtenden Musizierfreudigkeit besondere Vorzüge erblickt, wirkt diese vor weltanschaulich-metaphysischen Hintergründen aufgebaute Musik besonders erfreulich. Der von dem als Chorerzieher wie als Werkausleger gleich bedeutenden Dirigenten *W. Weinberg* geführte *Aachener Lehrer- und Lehrerinnengesangverein* führte mit gesteigerter Disziplin, Intelligenz und Werkfreudigkeit auch dieses Werk zu einem unbestrittenen Erfolg. *W. Kemp*

DAS ZWEITE WESTFÄLISCHE BRUCKNER-FEST IN DORTMUND

Zur Einleitung des Festes hörte man ein Konzert, das von *Gerard Bunk* mit dem Orgelvortrag des Vorspiels und Fuge in c-moll eröffnet wurde. Das *Enzen-Quartett* spielte darauf in dem für kammermusikalische Wirkungen akustisch leider wenig geeigneten Fredenbaum-Saal das selten gehörte Streich-Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Cello. Unter *Holtschneiders* Leitung sang der Madrigalchor vier Motetten für gemischten Chor (»Christus«, »Weihe«, »Wer Gott liebt« und »Das Heil der Welt«). Der Lehrergesangverein brachte unter *Hermann Dettingers* Stabführung eine Reihe von Männerchören zu Gehör, die teilweise fast ganz unbekannt waren und im Konzertleben der Männergesangvereine öfter berücksichtigt werden sollten.

Die Aufführung der »Großen Messe« in f-moll und des Tedeum durch den Dortmunder Musikverein unter *Wilhelm Siebens* Leitung fand begeisterte Zustimmung. Siebens Partiturausdeutung zeichnete sich aus durch dramatische Steigerungen und stimmungsfördernde Kontrastwirkungen. Der Chor des Musikvereins war sorgfältig vorstudiert und sang mit lebhafter innerer Anteilnahme, trotzdem blieb eine endgültige Sauberkeit der Intonation zu vermissen, und das Übergewicht an Sopranstimmen drohte oft genug die an Volumen schwächeren Männerstimmen (Tenöre!) empfindlich zu überwuchern. Das Städtische Orchester zeigte sich auf der Höhe seiner Aufgabe. Von den Solisten ist besonders der Bassist *Johannes Willy* zu rühmen wegen seiner erlesenen Stimmkultur und hervorragendem Verständnis für die besonderen geistigen Erfordernisse der Brucknerschen Musiksprache. — *Henny Wolff* sang die Sopranpartie mit ausladender, wenn auch streckenweise etwas »scharf« klingender Stimmfülle, gegen die sich *Hildegard Henneckes* lyrisch timbrierter Alt nicht durch-

setzen konnte. Auch *Ventur Singers* klangschöner Tenor wurde von Chor und Orchester hart bedrängt.
Eigentlicher Höhepunkt des Festes wurde die im Stadttheater gebotene hervorragende Wiedergabe der 9. Sinfonie in der ursprünglichen Gestalt. Siebens starkes Musikertemperament entzündete sich an den schon fast überirdischen Gefühlsweiten der Partitur zu mitreißender Gestaltungskraft. Das Orchester folgte seiner Inspiration, abgesehen von geringfügigen klanglichen Unebenheiten, mit festlicher Beschwingtheit. So wurde dieser Abend, an dem auch die 2. Sinfonie zu Gehör kam, ein Gipfelpunkt des Dortmunder Konzertwinters. — *Oskar Lang* feierte in einer Morgenveranstaltung Bruckner als »Repräsentanten eines ganz neuen Weltgefühls«, hatte allerdings in einem kleinen Kreise von Bruckner-Verehrern wesentlich Neues zu dem Thema »Bruckner in seiner Zeit und seine überzeitliche Größe« nicht zu sagen. *E. A. Schneider*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

BERLIN

OPER

Richard Strauß ist in den letzten Jahren ein seltener Gast in Berlin geworden. In den letzten Märzwochen hatten wir nach längerer Pause wieder einmal Gelegenheit, den Meister seine Kunst selbst betätigen zu hören, im Konzertsaal sowohl wie in der Staatsoper. Hier vermittelte er uns als Dirigent seine eigene Auffassung des von ihm in Gemeinschaft mit *Lothar Wallerstein* erneuerten *Idomeneo* von *Mozart*. Wir haben diese Straußsche Idomeneo-Fassung schon im vorigen Jahr in einer sorgfältigen und künstlerisch hochstehenden Aufführung unter Leo Blech gehört. Was für und wider die Straußsche Bearbeitung zu sagen war, ist schon damals in diesen Spalten gesagt worden. Der Gesamteindruck hat sich bei der Wiederaufnahme des Werkes nicht wesentlich verändert. Nach wie vor bleibt ein empfindlicher Zwiespalt bestehen zwischen der künstlerischen Einstellung, der Ausdrucksweise Mozarts und seiner Erneuerer. Aber in vielen Einzelheiten wirkte Strauß' eigene Interpretation der kostbaren Partitur doch bedeutsam, eindringlich und an manchen Stellen sogar hinreißend. Die Impulse, die vom Dirigentenpult ausgingen, wirkten sich unwiderstehlich aus in einer Beschwingtheit der Rhythmen, einer ganz besonderen Klangschönheit des Orchesters, einem Wetteifer aller Sänger, ihr Bestes zu geben, einer eigentümlichen Schlankheit und Anmut des Musizierens. Besonders die zwei größeren, von Strauß ganz neu geschriebenen Szenen, der Sturm und das Finaleensemble wurden klangliche Erlebnisse, wennschon sie mit Mozart kaum noch etwas zu tun haben.
Auch *Richard Strauß' »Elektra«* wurde in der Staatsoper in einer Neubesetzung dargeboten. Wir erkennen jetzt, daß diese Partitur den Höhepunkt von Strauß' dramatischer Musik darstellt, und daß sie ein überragender Gipfel der ganzen neueren Musik überhaupt ist. Um so mehr bezeugt dies Werk die Macht und Fülle Straußscher Musik, als ihr ein zwar dichterisch bedeutender, aber abstoßender dramatischer Inhalt zugrunde liegt, so daß die Musik sich nicht nur mit Hofmannsthals Dichtung vermählen und vertragen muß, sondern auch gegen sie sich durchsetzen muß. Wieviel dankbarer ist, mit Elektra verglichen, der bezaubernd gewinnende dramatische Vorwurf des *»Rosenkavalier«*, mit seiner die Musik so begünstigenden, geradezu herausfordernden Atmosphäre! Der widerwärtige Elektra-Stoff wird von der großartigen, überwältigenden Straußschen Musik völlig bezwungen, und auch der widerstrebende Zuschauer wird in einen wie gebannt lauschenden Hörer verwandelt. Ihr besonderes Gesicht, ihr klangliches Profil erhielt diese denkwürdige Aufführung in der Hauptsache durch *Wilhelm Furtwängler* vom Dirigentenpult aus. Mit unerhörter Feinheit, gepaart mit Größe wurden die sinfonischen Werte der Partitur hier dem Hörer klargemacht: eine wundersame, dämonisch erregte Klangwelt wurde hier beschworen, entfesselt, aber auch mit überlegener geistiger Kraft bemeistert und gestaltet. Man hat vielleicht schon eine oder

die andere bühnenmäßig noch stärkere Elektra-Aufführung erlebt, sicherlich aber keine, die an klanglichem Zauber sich mit der Furtwänglerschen Darstellung messen könnte. Elektra war *Rose Pauly*; sie bot eine gesanglich bewundernswerte Leistung, bis auf undeutliche Aussprache, wennschon sie in Erscheinung und Darstellung keine ideale Elektra ist. Ähnlich *Margarete Kloses* Klytämnestra: Hervorragende gesangliche Wirkung, aber nur halb überzeugende Darstellung. Im übrigen sind noch mit hoher Anerkennung zu nennen: *Viorica Ursuleac* (Chrysothemis), *Walter Großmann* (Orest), *Marcel Wittrisch* (Aegisth). Als Spielleiterin fungierte *Marie Gutheil-Schoder*. Selbst einst eine unübertroffene Elektra hat sie die besondere Eignung, dies Drama der Frauen sinnfällig und der Musik angepaßt hinzustellen.

Das Intendanteninterregnum der Städtischen Oper — nach Eberts Abgang und vor M. von Schillings' Amtsübernahme — war eine künstlerisch unfruchtbare Zeitspanne. Verständlich, daß man in diesen erregten Wochen sich nicht mit gewagten und besonders anspruchsvollen Unternehmungen plagte. *Lortzings »Waffenschmied«* in Neuinszenierung und Neubesetzung ist die einzige Darbietung, von der zu berichten ist. Eine saubere, sorgfältig vorbereitete Aufführung, die dem Dirigenten *Hans Udo Müller* das Zeugnis eines tüchtigen, auf energische Rhythmen und Präzision besonders bedachten Kapellmeisters ausstellt. Die gewandte Spielleitung von *Alexander d'Arnals*, eines lange bewährten Praktikers, hielt sich mehr als erwünscht an überlieferte Späße. Lortzings gutmütige Komik irrte in unpassende Karikatur ab in den Figuren des schwäbischen Ritters *(Edwin Heyer)* und der alten Jungfer Irmentraut *(Charlotte Müller)*. Sehr reizvoll in Erscheinung und Gesang *Constanze Nettesheim* als Marie. *Anton Baumann* stellte den Meister Stadinger sehr glücklich hin, mit echt Lortzingschem derben Humor, saft- und kraftvoll, eine Art Hans Sachs' niederen Grades, wie man übrigens auch sonst in den Partien des Ritters Liebenau (von *Gerhard Hüsch* bei der ersten, *Wilhelm Guttmann* in der zweiten Aufführung vorzüglich dargestellt), der Marie, der Irmentraut, des Knappen (Harry Steier) entfernt an die Meistersinger erinnert wird. Für passenden, hübschen szenischen Rahmen hatten *Vargos* Bühnenbilder gesorgt.

Hugo Leichtentritt

KONZERTE

In der zu Ende gehenden Saison ist vorwiegend von Orchesterkonzerten zu berichten, neben denen die solistischen Konzertgeber einen schweren Kampf um den Hörer führen. Namentlich die Zahl der vokalsolistischen Konzerte nimmt zusehends ab. Hier vermißt man besonders den sängerischen Nachwuchs. Junge, wertvolle Stimmen sind auf dem Konzertpodium sehr selten geworden. Der ausgesprochene Konzertsänger scheint auszusterben. Nur der Rundfunk gibt ihm noch Gelegenheit. Die anspruchslosesten Orchesterkonzerte können sich wertvollste Solisten leisten. Wohl dem, der einen Ruf hat; ihn heute erst zu erwerben, ist auch dem Begabtesten fast unmöglich. Hoffentlich tritt auch hier bald ein Umschwung ein.

Umbesetzungen fügten es, daß kurz nacheinander zwei der führenden deutschen Komponisten am Dirigentenpult der Philharmoniker standen: *Richard Strauß* dirigierte seine Domestica, *Hans Pfitzner* seine neue cis-moll-Sinfonie, eine Umarbeitung seines bekannten, vor acht Jahren erschienenen Streichquartetts. Strauß sprang für Bruno Walter ein, die Pfitzner-Sinfonie sollte ursprünglich Eugen Jochum machen. Mit Mozarts g-moll-Sinfonie leitete Strauß ein. Alte Erinnerungen sprangen auf. Man spürte wieder jene charakteristisch hochgespannte Elastizität seiner in der ganzen Welt berühmt gewordenen Mozartinterpretation, obwohl seine von jeher knappe Zeichengebung noch ökonomischer geworden ist, in der Auswirkung aber von einer Antriebskraft, die das Letzte ohne Überspannung herausholt. Solistin war statt der ursprünglich angesetzten Novotna die *Giannini*, die sich mit je einer Arie aus Glucks Alceste und Webers Oberon auch den besonders ehrenden Beifall ihres berühmten Dirigenten ersang. Die authentische Darstellung der Domestica löste Beifallsstürme aus. Pfitzner begann sein Konzert mit den beiden Sätzen der Schubertschen h-moll-Sinfonie. Mit dem Respekt des Komponisten vor einem genialen Melodieschöpfer ließ er das Werk nur allein aus sich selber werden, verschwieg nichts und setzte nichts hinzu. Die Überfülle des polyphonen Geschehens im Spätstile Pfitzners, die auch seinem cis-moll-Quartett eigen ist und hier aus dem Kammermusikalischen in eigenmächtigen Linien herausdrängt, läßt es begreifen, daß er diese Umarbeitung vornahm. Der dritte Satz als der kontrapunktisch großzügigste wurde

am vorteilhaftesten ins Orchester projiziert. Doch hat die erzählende Breite der übrigen Sätze ebenfalls gewonnen, die thematischen Beziehungen sind deutlicher geworden, wozu besonders die sehr geschickt eingesetzten Blechbläser beitragen, die seltener der gefühlsmäßigen Gipfelung als vielmehr der Beweisführung in einer geistvoll geführten Zwiesprache zu dienen scheinen. Diese Musik fällt nicht gewohnheitsmäßig in Ekstase, ihre Steigerungen sind rein geistiger Natur. Wer die bis zur Erschöpfung reichende Anspannung des Mitgehens nicht scheut, den blendet sie nicht, macht ihn aber sehend für die Welt eines Eigenen. Zwischen beiden Sinfonien standen zwei Orchesterlieder Pfitzners, »Zorn« und »Klage«, die in *Hans Reinmar* einen männlich kraftvollen Interpreten fanden.

Rein repräsentativen Charakter trug das *Festkonzert der Kunstakademie* zur Hundertjahrfeier ihrer Musikabteilung, geleitet vom Akademie-Präsidenten *Max von Schillings*. Auf dem Programm standen ausschließlich Werke von ehemaligen und jetzigen Akademiemitgliedern, bekannte Kompositionen von Georg Schumann, Max Bruch, Humperdinck und Max von Schillings; nur Trapps »Sinfonische Suite«, eine Komposition mit eigenem Profil und kraftvoll eckiger Haltung, war neu. Georg Schumann und Max Trapp dirigierten ihre Werke selbst.

Furtwänglers neuntes Philharmonisches Konzert war, wie so häufig, optimistisch machende Erfüllung bis zum letzten Schlußakkord, das abschließende zehnte stand unter einem weniger günstigen Stern. Klassisches, Romantisches, Spätromantisches und Gegenwärtiges standen in engster und erkenntnisreicher Beziehung auf dem Programm des vorletzten Abends. Es ist weit mehr als nur musikhistorische Erkenntnis, es ist Steigerung des aktiv machenden Lebensgefühls, wenn Furtwängler verdeutlicht, wie Robert Schumann in seiner d-moll-Sinfonie den großartigen Versuch macht, die alte, naturhaft gewachsene Sonatenform zu sprengen, wie Richard Strauß in seinem gelungensten Werk, dem Till Eulenspiegel, diesen Sprengungswillen auf die Spitze treibt und der Schweizer Honegger als Vertreter der jüngsten Entwicklung wieder zur geschlossenen Sonatenform zurückkehrt. *Honeggers* hier uraufgeführte Arbeit »Mouvement symphonique Nr. 3« bringt Ungewohntes, klanglich Herbes, melodisch noch nicht leicht Eingehendes. Aber allein die Kraft der logischen Tektonik, die Kunst des thematischen Gefüges, musikalisch echt herausgeworfen aus einer klargeschauten Vision müssen den Nichtvoreingenommenen unbedingt packen. Inmitten dieses wandlungsreichen Programms stand, sicher in sich selbst, Beethovens G-dur-Konzert, von *Elly Ney* dem Inhalt entsprechend vermittelt. Im zehnten Konzert klang zwischen einer Haydn-Sinfonie und der Eroica Bachs fünftes Brandenburgisches Konzert auf. Obwohl nun die Meinungen über die grundsätzliche Darstellung Bachscher Musik noch immer sehr auseinandergehen, Furtwängler von jeher zu einem gewissen romantischen Einschlag neigte, stieß man diesmal auf eine Formung, die seltsam berührte. Furtwängler ging offenbar davon aus, diese Musik vom konzertierenden Cembalo her zu nehmen, das hier, wie nicht selten, durch einen modernen Konzertflügel ersetzt wurde. Er selbst führte dirigierend den Cembalopart durch, und zwar mit einer seltsam eigenwilligen Abdämpfung der kraftvollen Linien, was eine entsprechende Verweichlichung auch in der konzertierenden Flöte (Albert Harzer) und Geige (Siegfried Borries) zur Folge hatte, so daß die Flöte schon in der Mitte des großen Raumes nicht selten säuselnd verklang. Am meisten litt unter dieser unangebrachten Romantisierung der langsame Mittelsatz, der stellenweise geradezu hinfällig wurde. Diese Ausführung hätte allenfalls etwas für sich gehabt, wäre sie mit der ursprünglichen Tutti-Besetzung von vier Spielern in einen Kammermusikraum, nicht aber in die große Philharmonie verlegt worden. Aber auch dann gäbe es noch ein Aber: unsere Gesundung suchende Zeit fühlt sich Bach sicherlich nicht deswegen wesensverwandt, weil sie in ihm den Romantiker empfindet, sondern den ungehemmt strömenden, aktivmachenden Kraftquell.

Auf Veranlassung des Reichskommissars Rust veranstaltete der *Kampfbund für Deutsche Kultur* im Hinblick auf den sechzigjährigen Geburtstag Regers ein Orchesterkonzert mit Werken des Meisters, das unter der Leitung *Gustav Havemanns* stand. Das Hochschulorchester war durch Mitglieder des Kampfbund-Orchesters verstärkt worden. Die Gedenkrede, die *Prof. Dr. Karl Hasse* aus Tübingen hielt, stand zwischen der Böcklin-Suite und den Hiller-Variationen. *Maria Peschken* sang die Hölderlin-Vertonung »An die Hoffnung«. Havemann gab scharfgeschliffene und doch feinabgestimmte Darstellungen dieser beiden Spätwerke Regers,

den Hörer erkennen lassend, wie dicht im Grunde der absolute und der programmatisch malende Musiker beieinanderstehen. Schade nur, daß auch hier wieder zu häufiger gespielten Werken gegriffen wurde, während der weitaus größte Teil des Gesamtwerkes Regers noch so gut wie unbekannt ist.

Alois Melichar, als Dirigent der Deutschen Grammophon-Gesellschaft vielen von der Schallplatte her bekannt, brachte mit den Philharmonikern neben Strauß' Alpensinfonie, die ich leider nicht mehr hören konnte, den selten zu hörenden »Prometheus« von Skrjabin heraus. Über dieses merkwürdig problematische Werk des Musiker-Philosophen Skrjabin, über sein phantastisches Wollen und den diesem haltgebietenden Grenzen in Kürze zu berichten, ist einfach unmöglich. Es sei nur angedeutet, daß Skrjabin annimmt, daß der Komponist vermöge seiner schöpferischen Urkraft imstande ist, seine gesamte Umwelt derart in seine Kreise zu ziehen, daß sie gleich der Tonwelt nach seinem Ermessen umgestaltet werden könnte. Man hört die Musik des Prometheus als ein gewaltiges Ringen, spürt die starken Einfälle als einer großen Idee unterworfen, und bleibt letzten Endes doch, weil das Wort fehlt, im Unklaren darüber, wo sie hinaus will. Der Schwerpunkt liegt außerhalb der Musik, im philosophisch erläuternden Programm. Melichar machte sich trotzdem verdient um dieses Unikum. *Franz Rupp* spielte den kühn hineingearbeiteten Klavierpart, eine geradezu phänomenale Pianistenleistung. Besondere Anziehungskraft gewann das Konzert durch die Mitwirkung *Heinrich Schlusnus'*, der ein paar russische Arien, Mussorgskijs geniales Flohlied und Lieder von Hugo Wolf sang.

Aus Paris kam zum zweiten Male der gefeierte Gastdirigent *Pierre Monteux*, vor anderthalb Jahren mit seinem Orchester, diesmal am Dirigentenpult der Philharmoniker, die ihn durch Erheben von ihren Plätzen ehrten. Es klangen nacheinander auf: eine Sinfonie César Francks, Dukas' Zauberlehrling, Debussys Prélude à l'après-midi d'un Faune und Strawinskijs Petruschka. Im ganzen nimmt Monteux die Tempi etwas breiter, hält relativ die Graduierung der Dynamik stark zurück, legt weniger Wert auf ritardierende Übergänge, vielmehr auf entspannendes Zurückgehen in den disponierenden Einschnitten. Es ist mehr ein geistig als gefühlvoll betontes Nacheinander. Dabei kann seine Darstellung der ersten drei Werke fast

als authentisch gelten, da er ihren Komponisten gut befreundet war. Chopins e-moll-Konzert fiel in diesem hochstehenden Gesamtrahmen durch das nicht völlig ausreichende Spiel der Solistin *Lili Kraus* etwas ab.

Unter den Kammermusik-Abenden ist das zweite Konzert des *Kolisch-Quartetts* zu nennen, das in je einem Werk von Beethoven, Brahms und Schubert, sonst wundervoll interpretiert, zuweilen nicht der Gefahr entging, zu einer Überfeinerung, einer Art Überqualität zu gelangen. Das Konzert des Baritons *Richard Liebske* zeigte das ehrliche Ringen des Debutanten, dessen Stimme nicht unsympathisch ist, doch noch zu wenig hergibt, um einem freien Vortrage dienen zu können.

Zuletzt noch einige wertvolle pianistische Konzerte. *Artur Schnabel* hat in schlichter Großzügigkeit seinen sechsten Beethoven-Sonatenabend hinter sich gebracht, *Elly Ney* eine Brahms-Feier mit den drei großen Klaviersonaten und Stücken kleineren Formats. Unter den sich sicher durchsetzenden Pianisten verdient der junge Badenser *Hermann Drews* besondere Beachtung, ebenso *Heinz Lamann*, der durch sein Beethoven-Spiel, und *Egar Weinkauf*, der durch seine grundmusikalische Brahms-Interpretation auffiel. Den wertvollen pianistischen Nachwuchs vertrat *Hedwig Stein*. *Otto Steinhagen*

OPER

AACHEN: Aus der letzten Zeit sind zu nennen die erste Aufführung von *Cornelius'* Barbier unter der Leitung von *Peter Raabe* mit Paul Erthal als beachtenswertem Vertreter der Titelrolle und die Erstaufführung von *Rudi Stephans* nachgelassener Oper »Die ersten Menschen« in der Bearbeitung von Karl Holl. In der nächsten Spielzeit wird an Stelle von Heinrich K. Strohm, der die Hamburger Oper übernimmt, wieder *Francesco*

Sioli das Aachener Stadttheater leiten. Wir hoffen von ihm, daß er mit der Neuverpflichtung von Sängern mehr Glück hat, als uns in den letzten Jahren beschieden war. Denn die gesanglichen Leistungen bedürfen einer erheblichen Aufbesserung. *W. Kemp*

BREMEN: Der Intendant *Willy Becker* ist ein stilsicherer und musikalisch feinfühliger Opern-Inszenator. Seine glänzende Neuinszenierung des Rienzi (Kapellmeister Karl Dammer), der Nibelungen und des Tristan sind Beweise großzügigen Wollens und Könnens. In der italienischen Oper wird er unterstützt durch unsere ausgezeichnete Koloratursängerin Sinaida Lissitschkina. Im übrigen nimmt die alte und die neue Operette (Der Studentenprinz) mehr als je einen breiten Platz ein. Das ist aber die Schuld des Publikums und der bewegten Zeit.

Gerhard Hellmers

DÜSSELDORF: Mit dem plötzlichen Ausscheiden *Jascha Horensteins* ist das schwerste Hemmnis der Entwicklung unserer Bühne behoben. Durch ein Übermaß an Proben wurde die Nervenkraft aller Beteiligten aufs empfindlichste geschädigt, sowie auch ständig unproduktiv gearbeitet. Eine würdige Feier des Wagner-Jahres wird daher mit großer Verspätung nur durch geschlossene Aufführung des bereits seit fünf (!) Jahren versprochenen »Ringes« möglich sein, während »Tristan« und »Parsifal«, seit dem gleichen Zeitpunkt angekündigt, noch immer fehlen. Die *»Götterdämmerung«* wurde nun endlich unter *Wolfgang Martin* zur Tat, der damit trotz des plötzlichen Einspringens eine noble künstlerische Leistung vollbrachte. Im Einklang mit der meist sehr schönen, doch nicht überall überzeugenden Ausstattung von *Helmut Jürgens* hat *W. B. Iltz* das Werk wirkungsvoll inszeniert. In entscheidenden Szenen kann aber der Uneingeweihte den Sinn der Zusammenhänge durch Undeutlichkeit des Wortes und der Gebärde unmöglich erkennen. Die unzulängliche Besetzung der Siegfried-Partie ist auf Mangel an Disposition der Verantwortlichen zurückzuführen. Die sonst größtenteils vorzüglichen Leistungen werden von *Erna Schlüter* als Brünnhilde überragt. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Es ist gemeinhin nicht üblich, an dieser Stelle von Operetten zu berichten. Mag jedoch in einem Augenblick, in dem Opern- und Konzertwesen in einer so eingreifenden Umorganisation sich finden, daß jedes »kritische« Wort vorlaut wäre vor der Gewalt der Ereignisse und dem Primat der Politik, eine Ausnahme verstattet sein. Die Sphäre der Operette scheint bislang kaum von der Krise ergriffen. Und dennoch, wenn irgend etwas im Musikleben heute der Reform bedarf, dann der Operettenbetrieb an den Opernhäusern. Solange die Opern auf den Sukkurs der Operette materiell verwiesen waren, mochte man sich, von Widerspruch zu Widerspruch, damit abfinden. Heute, da die Rundfunkorganisation offenbar der bedrohten Oper ernsthaft zu Hilfe kommen will, ist der letzte Grund zur Verteidigung entfallen. Und was es da gibt, ist nicht zu verteidigen. Anlaß: »Die Herzogin von Chikago« von *Kalman*, die man in Frankfurt herausbrachte. Man weiß, daß der frühere Kalman in seiner kunstgewerblichen Weise manches Hübsche und Einfallreiche zustande brachte. Heute ist selbst davon nichts mehr übrig; es herrscht eine Komponierschablone, die das Plagiat an der eigenen Vergangenheit zum System erhebt; kein Rest eines Einfalls mehr läßt sich finden; dazu kommt ein Text, der, gleichermaßen auf mondäne Internationale und nationale Vergangenheit spekulierend, einen läppischen Krieg zwischen ungarischer Zigeunermusik und Jazz inszeniert, in dem es natürlich weder Sieger noch Besiegte geben darf; das Ganze gewürzt durch einen Serenissimus-Humor, der vor dem Ernst dessen, was heute in Deutschland geschieht, anders als zynisch nicht genannt werden kann. Das Machwerk kam — am Tag vor der Wahl — in einer sehr mäßigen Aufführung heraus, wurde aber immerhin applaudiert. Es wäre vielleicht doch wichtiger, Produkte dieser Art auszumerzen, als von den Programmen Mahlersinfonien abzusetzen.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HALLE: Johannes Schüler, unser 1. Kapellmeister, erfüllte die großen Hoffnungen, die man hier auf ihn setzt, auch als Leiter von Strauß' »Rosenkavalier« und von Verdis »Don Carlos«. Es ist unbegreiflich, wie ein so blut- und glutvolles Werk des italienischen Meisters so lange vernachlässigt werden konnte. Von den neugewonnenen Kräften singen und spielen sich *Else Veith* und *Anton Inkamp* immer tiefer ins Herz des Publikums und gehören neben Elisabeth Grunewald und Carl Momberg zu den Stützen der Operngesellschaft. Auch Josef Zosel rechtfertigt als 2. Kapellmeister das ihm entgegengebrachte Vertrauen. *Martin Frey*

HAMBURG: Offenbachs »Großherzogin von Gerolstein« (nach den »Banditen« in dieser Saison schon der zweite Offenbach) wurde als Tribut an die Operette, die Kassenrücksichten dient, zum Erfolg durch eine anmutige, geschmackvolle Inszenierung und Regie *Carl Hagemanns*, die in Kostüm und Farbe auf pariserischer Atmosphäre und damit gut auf den Ton der hübschen, geistreich plaudernden Musik Offenbachs gestimmt war. Man hatte aber im Text und in der Darstellung im übrigen alle zeitsatirischen Zutaten oder Betonungen entfernt, aus dem Werkchen eine harmlose Komödie des ancien régime gemacht; so war es kein rechter, in der Essenz doch etwas matter Offenbach. Bevorstehende Umgruppierungen und Veränderungen im Sängerbestand veranlaßten Gastspiele. Verpflichtet wurde *Sabine Offermann* aus München für das hochdramatische Fach.

Max Broesike-Schoen

KOPENHAGEN: Tango debütierte mit einer stilvollen und musikalisch guten, aber gesanglich und szenisch nicht ganz erstklassigen Wiederaufführung von »Aida«. Als Gäste traten hier *Elisabeth Schumann* in »Figaros Hochzeit« und *Lauritz Melchior* in »Siegfried« mit Glanz und Erfolg auf. Eine gute Idee wurde anfangs der Saison realisiert: die »volkstümlichen Opernvorstellungen« zu billigen Preisen; es kam zur Aufführung: »Figaros Hochzeit«, »Die Maskerade« *(Carl Nielsen)* und »Fledermaus« — trotz des guten Erfolgs ist der Versuch nicht fortgesetzt worden, und der zweite Teil der Spielzeit sieht sehr matt und flau aus. Keine Neuheiten, von Wiederaufführungen nur »Tannhäuser« (in der »Pariser Bearbeitung« und in nicht ganz glücklicher Ausführung), »Die verkaufte Braut« und »Fra Diavolo«. Wagners Gedächtnistag wurde mit zwei »Meistersinger«-Abenden gefeiert, — und zwar von vollen Häusern mit Begeisterung des Publikums empfangen. Als Gast in »Bohême« hatte *Gigli* — zum erstenmal auf unserem kgl. Theater auftretend — einen Riesenerfolg.

Will. Behrend

LEIPZIG: Der gesamte künstlerische Apparat der Leipziger Oper ist seit Monaten in den Dienst der Vorbereitung des Wagner-Zyklus gestellt gewesen; und der Beginn der festspielmäßigen Aufführungen der Werke Wagners vom »*Rienzi*« bis zum »*Parsifal*« legte Zeugnis davon ab, daß diese Arbeit nicht vergeblich gewesen ist. Die Aufführung des »Rienzi« unter *Gustav Brecher* zeigte den gleichen festlichen Glanz wie eine Aufführung des »Tannhäuser« unter *Hans Knappertsbusch*, dessen Wirken an der Leipziger Oper in der Frühzeit seines künstlerischen Werdens hier unvergessen geblieben ist und der vom ersten Takt an engste Fühlung mit seinem Publikum gewann. Eine Aufführung des »Lohengrin« war *Ludwig Neubeck* anvertraut, der sich als Wagner-Dirigent eines besonderen Rufes erfreut. Von solistischen Leistungen an diesen Abenden verdienen der Rienzi Ernst Neuberts, der Lohengrin Max Hirzels und die Elisabeth Viorica Ursuleacs rühmend genannt zu werden. Auch den Telramund Wilhelm Rodes und die Ortrud Marga Dannenbergs wird man im Gedächtnis behalten. *Max von Schillings*, der im Gewandhaus anläßlich der Gedenkfeier für Wagner als Redner nicht ganz glücklich gewesen war, wußte dafür als Dirigent des »Fliegenden Holländer« zu entschädigen. Die Verkörperung der Titelrolle durch Rudolf Bockelmann bildete dabei einen Höhepunkt des Leipziger Wagner-Zyklus. Die Leitung des »Ringes« ist nach der Beurlaubung Brechers dem ersten Kapellmeister der Leipziger Oper Braun übertragen worden, der Teile des Werkes auch schon früher an der Leipziger Oper dirigiert hat und dabei immer von seiner gründlichen Partiturkenntnis zu überzeugen wußte.

Adolf Aber

MAINZ: Zum 50. Todestage Flotows flotte Einstudierung von »Martha«. *Eichinger* als Plumkett stimmliche Kraft mit famoser Atemtechnik verbindend. *Kuppingers* Lyonel: gewinnende Leistung mit warmem belcanto. Martha: *Gretl Goldau* ihrer Aufgabe noch nicht ganz gewachsen, aber viele schöne Momente. Nancy: *Anny Rieder*. In Ausdruck und Spiel rassig. Freundliche Aufnahme der »Heiligen Ente« von *Gál*. Unter eigener Leitung temperamentvoll. *Schwieger* brachte einen Tristan heraus, wobei er das klanglich-orchestrale Moment in den Vordergrund stellte. Packende Steigerungen brachten dem zukunftsreichen Dirigenten stärkste Anerkennung. *Isolde: Gorina* mit großer Linienführung, *Perron* Tristan mit großen Momenten, *Larkens* Kurvenal, schlicht und groß. Ebenso *Eichinger* als Marke. Marschners »Templer und Jüdin« — Dirigent *Berthold*, Regie Intendant *Trede* — beachtenswerter Erfolg. *Gorina* als Rebekka und *Komregg* als Templer Träger des Gelingens. Gounods »Margarethe« — Leitung *Lenzer*, Regie *Weiß-*

leder — wohlgelungene Aufführung. *Hildegard Weigel* reizendes Gretchen, *Weichers* empfindungsvoller Faust, hervorragender Mephisto *Eichinger*. *Weißleders* Regie Ausdruck künstlerischer Gewissenhaftigkeit.

Ludwig Fischer

PARIS: Die Eintönigkeit des Pariser Opernspielplans hat eine Abwechslung erfahren, indem man ältere Repertoirwerke in neuer Bearbeitung und Inszenierung aufnahm U. a. ist insbesondere die Neuinszenierung von *Berlioz'* »Fausts Verdammnis« wegen der gelungenen Bühnenbilder und der Geschlossenheit von Bühne und Orchester bemerkenswert. Mit besonderer Spannung sieht man der Festaufführung des »Rings« von Wagner entgegen.

Otto Ludwig Fugmann

STUTTGART: Mit seinen noch in die Amtszeit des inzwischen zurückgetretenen Generalintendanten Kehm fallenden Zyklus sämtlicher Wageropern hat sich das *Württemberg. Staatstheater* (bisher »Landestheater« geheißen) rühmlich hervorgetan, ja, es hat, indem es diese Reihe mit dem Bruchstück der »Hochzeit« demnach mit einer Uraufführung begann, alle anderen Bühnen überflügelt. Der Wunsch darf ausgesprochen werden, daß das hiesige Staatstheater als Stätte angesehen wird, an der im gebotenen Maße auch dem neuzeitlichen Schaffen Raum gegönnt bleibt.

Alexander Eisenmann

WIEN: Der äußere Charakter einer *Rienzi*-Aufführung wird von dem Maße bestimmt, mit dem der Rotstift gewaltet hat. Dabei bleibt es eine stets ungelöste Frage, wieviel Striche noch heilsam, wieviel bereits verderblich sind. Wir beneiden hier in Wien die Berliner um ihren Drei-Stunden-Rienzi, haben aber auch Verständnis für die Einstellung unseres Rienzi-Dirigenten *Robert Heger*, der lieber die Kürzungen kürzt, als daß er sie weitergreifen läßt. Schwerlich wird ja eine wirklich zugkräftige Publikumsoper aus Rienzi herzustellen sein, sondern unsere Teilnahme gehört der von Lärm und Genie strotzenden Überoper des jungen Wagner, und da liegt der Gedanke nahe, diese möglichst originalgetreu vorzuführen, mit allen ihren Überdimensioniertheiten, an denen sich der Komponist und — seinem Zeugnis nach — auch Publikum und Darsteller bei der Dresdener Premiere entzündeten. Was im übrigen die Qualität der Neustudierung betrifft, so ist zu sagen, daß bei uns derzeit folgende Praxis herrscht: Findet eine Neustudierung unter persönlicher Leitung des Direktors Krauß und des Oberregisseurs Wallerstein statt, dann herrscht strammste Disziplin, dann wird wochenlang geprobt, der Fundus muß seine besten Schätze hergeben, ja auch diese oder jene Neuanschaffung mag dem notleidenden Budget abgetrotzt werden ... Wie anders aber, wenn sich die hochmögenden Herren nicht persönlich exponieren! Da müssen die dienstführenden Chargen, Kapellmeister und Regisseur, sehen, wie sie mit ungenügender Probenzeit und unzulänglichen Mitteln sich zurechtfinden. Die Rienzi-Neustudierung gehörte zur zweiten Kategorie. Kein Wunder also, daß die Nobili und die Plebejer, die dieses schäbige Kulissen-Rom bevölkerten und einander nur im Wege standen, fürs Auge einen recht kläglichen Eindruck machten. Das Ohr durfte sich immerhin an der zündend vorgetragenen Ouvertüre, an den gut studierten Ensembles, am edlen Tenor *Franz Völkers*, dem zum Rienzi freilich die rechte Durchschlagskraft fehlt, sowie an Frau *Andays* stilvollem Gesang als Adriano vielfach erfreuen.

Heinrich Kralik

KONZERT

AACHEN: Klassische Werke bilden den Kern der Städtischen Konzerte unter *Peter Raabe*, der das Brahmsjahr auf seine eigene Weise feierte, indem er die Sinfonien, das Violinkonzert, das Doppelkonzert, das G-dur-Sextett, die D-dur-Serenade, Chöre und Lieder auf viele Abende verteilte und damit eine denkbar würdige Feier zustande brachte. Nur ein neues Werk ist zu nennen, die Uraufführung einer Kantate: *Zeitlied der Jugend von Josef Eidens*, das der Aachener Domkapellmeister B. Th. Rehmann mit den Knaben seines Chors im Rahmen der städtischen Konzerte herausbrachte. Einst Schüler von Ewald Sträßer, hat Eidens sich früh auf eigene Füße gestellt; stete Auseinandersetzung mit neuzeitlichen Forderungen und Erscheinungsformen der Musik begleiten seinen Weg. Dem neuen Werk liegt eine Dichtung von L. Strauß zugrunde; sie handelt von dem Wesen und der Art der Jugend, ihren Sorgen und Träumen, ihrer Hingabe an das Große, von ihrer Verlassenheit und ihrem Nichtverstandenwerden in einer Welt, die ihr Platz und Arbeitsstätte versagt, ihrem hoffenden Entschluß, auch in dieser dunklen Stunde dem Leben und der Weltordnung zu vertrauen. Bemerkenswert sind die Stellen, wo die Kraft und der Schwung der Verse sich zwanglos in größere musikalische Gestaltungsformen hineintragen läßt;

von gewaltigem Eindruck aber auch die Sätze, in denen sich naturgemäß die Musik den Vortritt verschafft, wie etwa in dem »Automobil- und Flugzeugstück« des zweiten Teils, das, ganz auf den metallischen Takt technischer Geräusche abgestellt, zu einem Symbol der Träume und Ideen, aber auch der atemlosen Hast der Zeit wird. Wenn der Gleichgewichtszustand zwischen Musik und Dichtung häufig nur labil bleibt, so liegt das an der verschiedenen weltanschaulich-metaphysischen Haltung des Dichters und des Komponisten. Der religiöse Optimismus der Dichtung kontrastiert zu der kalt-sachlichen, klar dem Diesseits zugewandten Art des Komponisten, dessen technisch-geistige Haltung im Neu-Sachlichen wurzelt. Die Aufführung durch Rehmann und den Domchor war bewundernswert.

W. Kemp

BREMEN: Nachdem die Woge der Tschaikowskij-Begeisterung verrauscht ist, steht die zweite Hälfte der Konzertsaison unter dem Gestirn Brahms—Wagner mit ihren Geburts- und Todesfeiern. Für die Wagner-Feier der Philharmonischen Gesellschaft und der hiesigen Ortsgruppe des Bayreuther Bundes war *Max Schillings* als Dirigent herbeigeholt worden. Sein Trauermarsch aus der Götterdämmerung war ein heroischer Gefühlserguß von künstlerischer Größe und Weite des Vortragsstils. Im dritten Goethebund-Konzert ließ sich ein junger, vielversprechender Cellist, *Amadeo Baldovino*, mit Haydns Cellokonzert in D hören. Die Philharmonische Gesellschaft schloß die Reihe ihrer 18 Konzerte mit einer ungewöhnlich schwungvollen Wiedergabe *(Ernst Wendel)* von Beethovens Neunter glänzend ab. Unser Domkantor und beweglicher Führer des vortrefflich disziplinierten Domchors, *Richard Liesche*, setzt sich mit schönstem Erfolg für *Kurt Thomas* ein, von dem er den 137. Psalm, das Weihnachts-Oratorium und die Markus-Passion innerlich beschwingt und klangschön zur Aufführung brachte. Außerdem hörte man in Uraufführungen Werke von zwei einheimischen Komponisten: *Eduard Nößler* (eine anspruchsvolle Weihnachtskantate) und *Friedrich Blanckenburg* (das stimmungstiefe Requiem für achtstimmigen Chor). Ein neuer Name, *Paul Hoffer*, stand auf dem Programm des vorletzten Konzertes des Konzertvereins (unter *Eduard Martini*) mit einer neutönerischen, technisch gewandten, aber musikalisch unfruchtbaren Kantate für Bariton (Paul Gümmer) und Kammerorchester. Schließlich muß noch der Name der Berliner Pianistin *Grete Schöberl* genannt werden, die sich mit dem geist- und kraftvollen Vortrag von Brahms' Konzert in d-moll als die zweifellos bedeutendste musikalische Neuerscheinung dieser Spielzeit erwies.

G. Hellmers

BRESLAU: Die Konzerte der Schlesischen Philharmonie führen trotz schwachen Besuchs das am Anfang des Jahres aufgestellte Programm durch. *Georg Dohrn* brachte als Neuheit eine Passacaglia für Orchester von dem Münchner *Karl Marx*, *Hoeßlin* dirigierte die Fuge für Streichorchester von *Kaminski*, *Hermann Behr* führte in einem Volkssinfoniekonzert die Sinfonia breve op. 96 von *Paul Graener* erstmalig auf. Karl Marx fand bei Publikum und Presse wenig Gegenliebe. Ohne Zweifel wird die Wirkung des Werkes durch inhaltsarme Partien beeinträchtigt. Es ist aber doch mehr als eine kompositorische Übungsarbeit (so wurde sie von manchen Beurteilern aufgefaßt). Die Passacaglienform ist durchaus eigenartig und fantasievoll behandelt. Sie ist nicht wie die alten Orgelpassacaglien mit mystischer Versenkung in das Thema geschrieben, sie zeigt keine kultische Haltung, geht vielmehr auf den ursprünglichen Tanzcharakter der Form zurück. Das orchestrale Bild ist üppig und leuchtend. Kaminskis Fuge hatte starken Erfolg. Er mochte sich zum Teil auf die vorzügliche Leistung des Orchesters gründen, man hat aber auch das Recht, anzunehmen, daß die Hörer den tiefen ethischen Gehalt Kaminskischer Musik, trotz ihrer den Sinnen wenig entgegenkommenden Form überzeugungsgemäß bejahten. Graeners Sinfonie hörte man mit Achtung vor dem gediegnen Wesen dieser eklektischen Kunst. Mit festlicher Freude wohnte man dem Konzert des *Edwin Fischerschen* Kammerorchesters bei. In dem Musizieren dieses Ensembles vereinigt sich alles, wonach ein Musikantenherz Verlangen trägt: Technische Sauberkeit, Klangsinn, stilistische Feinfühligkeit und begeisterte Hingabe. Kompositionsabende sind hier eine Seltenheit. Ein junger Tonsetzer *Hans Georg Burghardt* erregte Aufmerksamkeit. Er äußert seine scharf geprägten Gedanken in aphoristischer Form, zu phantasievoller Synthese ist er noch nicht gelangt; in seinen kammermusikalischen Werken überlastet er oft die Instrumente, weil ihm orchestrale Wirkungen vorschweben. Alles in allem aber ein beachtliches Talent.

Rudolf Bilke

DÜSSELDORF: Der grundmusikalische junge Bach-Spieler *Rolph Schroeder* führte einen von ihm konstruierten Bogen vor, der durch gleichzeitiges Erfassen aller Saiten real ermöglicht, was sonst oft nur der Klangphantasie vorbehalten war. Wie die *Giannini* bis zum Innersten der Liedkunst vordringt, kann der Mehrzahl ihrer deutschen Kolleginnen zum Vorbild dienen. Ein *Madrigalchor* unter *Elisabeth Potz* sang sauber Bachsche Motetten, ohne indes Plastik der Linien zu erreichen. Das *Düsseldorfer Sinfonie-Orchester*, von *Hans Paulig* sicher geführt, brachte zeitgenössische Kammermusik. Am bedeutsamsten erschienen das Gamben-Konzert von *Balthasar Bettingen* und *Paul Graeners* trotz akademischer Neigung vornehm wirkende »Flöte von Sanssouci«. *Busch-Serkin* begeisterten durch den idealen Vortrag einiger Beethovenscher Sonaten. Zur Feier von Deutschlands Erhebung bescherte *Hans Weisbach* eine prachtvoll beschwingte Wiedergabe von Schuberts Siebenter. *Carl Heinzen*

GELSENKIRCHEN: Im Rahmen der städtischen Konzertreihe, die *Paul Belker* leitet, wurden *Siegls* Chorwerk »Eines Menschen Lied«, die Totenmesse »In Memoriam« von *Reznicek* und die zweite Sinfonie von *Hans Fleischer* als neuartige Aufgaben herausgestellt. Aus der Feder zeitgenössischer Tonsetzer des engeren Industriegebiets erlebten ihre Uraufführung: *Otto Andreas Köhlers* dreiteiliges »Konzert für Violine, Streichorchester, Klavier, Orgel und Schlagzeug« (op. 25) und *Hans Wiltbergers* »c-moll-Rondo für Streichorchester«. Mit der ersterwähnten Komposition versuchte sich der Komponist erstmalig im breiter ausladenden Gebiet kammerorchestraler Äußerung. Drängende Chromatik, die in den bewegten Ecksätzen vorherrscht, begünstigt ein undurchsichtiges Liniengewebe, das dem Spiel des Soloinstruments wenig dankbares Profil einräumt. Sobald Klavier und Schlagzeug hinzutreten, die gelegentlich den Jazztaumel charakterisieren und in die die Orgel kurze Strecken geballter Akkorde hineinwirft, mag man unsere seelenlose, hastende Zeit gespiegelt sehen. Dem Hörer keineswegs zu Dank, der selbst im Adagio vergeblich nach einer beruhigenden Kantilene sucht. Der Komponist spielte die sehr schwere Soloviolinpartie virtuos. Wiltbergers c-moll-Rondo präsentierte sich traditionsgebunden, melodisch gefällig, übersichtlich im Figurativen und Thematischen, so daß es schnell die Gunst der Hörer fand. *Max Voigt*

HALLE: Im Philharmonischen konzertierte *Hermann Abendroth* mit dem Kölner Kammerorchester mit großem Erfolge. *Johannes Schüler* brachte das Divertimento op. 27 von *Max Trapp* und *Elisabeth Bischoff* trat für *Hindemith* mit dem Violinkonzert in die Schranken. *Georg Göhler* wußte als Dirigent lebhaft für Dvoraks so gut wie ganz unbekannt G-dur-Sinfonie zu interessieren; ebenso gelang es der ausgezeichneten Geigerin *Margit Lanyi*, die Eigenart und Schönheit eines sinfonisch angelegten Violinkonzertes in einem Satz von *Alfred Rahlwes* zu zeigen. Der Komponist dirigierte die Uraufführung selbst und wurde sehr gefeiert. Das Werk dürfte in Violinistenkreisen viel Anklang finden. Der Leipziger Pianist *Fritz Weitzmann* spielte mit seiner Schülerin *Irma Thümmel* Werke für zwei Klaviere von Clementi, Brahms, Chopin und Liszt. Die Hundertjahrfeier der Robert Franz-Singakademie nahm unter der Leitung von *Rahlwes* einen glänzenden Verlauf. Zur Aufführung gelangten das IX. Anthem von Händel, Bachs Magnificat und Händels »Semele« in der Bearbeitung des Festdirigenten. Der Chor stand auf stolzer Höhe, und die Solisten *Ria Ginster*, *Hans Hoffmann* und *Alb. Fischer*, aber auch die weniger bekannten, wie *Ursula Richter*, *Henriette Lehne* und *Elfriede Hirte* fügten sich vortrefflich in den festlichen Rahmen. *Martin Frey*

HAMBURG: Der Hamburger Lehrergesangverein (Leitung Eugen Papst) feierte das Brahms-Jahr mit einem Konzert, das, unter Mitwirkung der Singakademie, drei der bedeutendsten Chorschöpfungen von Brahms, die »Nänie«, »Alt-Rhapsodie« und das »Schicksalslied« brachte, die zugleich in ihrer Vertonung ein wichtiges Bekenntnis und Dokument des Menschen, des Geistestumes Brahms' umspannen. Die junge *Poldi Mildner* gewann mit ihrem ersten Auftreten in Hamburg großen Erfolg als echte und starke pianistische Naturbegabung, deren Virtuosität noch etwas draufgängerisch, aber faszinierend wirkt, und die auch schon erstaunlich reif in den gestaltenden Werten (Brahms-Sonate) ist. Das Kolisch-Quartett konnte erweisen, daß es jetzt seine subtile und in abstrakte Geistigkeit des Quartettklanges gelöste Kunst gleich erfolgreich in seiner individuellen Art für das Gebiet der klassischen Kammermusik fruchtbar gemacht hat. *Max Broesike-Schoen*

HILDESHEIM: Die Volkskonzerte *B. Sanders* mit dem trefflich geschulten *Städtischen Orchester* erwiesen sich nach Zahl, Inhalt und Ausführung als Fortsetzung der vorjährigen, denn jedes bildete wiederum ein abgeschlossenes Bild der Meister Beethoven, Wagner, Brahms, der Länder und Zeitabschnitte. Die Ehrung unseres Opernreformators bildete den Mittel- und Höhepunkt. Die Sängerin *A. Lange*, der Tenor *Chr. Wahle* und das *Städtische Orchester* boten mit vokalen und instrumentalen Bruchstücken unter der sicheren Stabführung von *Neubeck* und *Sander* herrliche Leistungen und feierten Triumphe. *est.*

KOPENHAGEN: Wenn man die Krisenzeit bedenkt, so steht das hiesige Konzertleben nicht schlecht da. Gewiß, die Konzertgesellschaften haben schwer zu kämpfen gehabt und mehrere sind verschwunden, so z. B. unser berühmtester »Der Musikverein«, der fast hundertjährige und einst die Hochburg *Niels Gades*. Noch behauptet sich der »Cäcilien-Verein«, der teils *Haydn* mit den »Jahreszeiten« (in Auszug) gefeiert hat, teils einen guten *Mozart*-Abend veranstaltete. — Die Staatsradiophonie allein hat Geld und verwendet es auch durch Berufung hervorragender Künstler. Ihr schuldet man auch zwei Aufführungen von *Verdis* Requiem unter Mitwirkung u. a. von *Viorica Tango* und *Em. List* und einige Konzertabende unter Führung von *Bruno Walter*, *Oskar Fried*, *Malko*, *Weisbach* und *Fr. Busch* und mit Künstlern wie *Maria Müller*, *Szigeti*, *Piatigorsky*, *Vecsey*, *Prokofieff* und *Szymanowski*. Die kgl. Kapelle hatte *Pierre Monteux* eingeladen, der mit *Debussy*, *Dukas* und *Respighi* mehr erreichte als mit Beethovens Siebenter. — Ein besonders großangelegtes Radiokonzert war das sogenannte »dänisch-europäische« unter *Höeberg*, der eine eigene »Legende« für Streicher vorführte und die fantastische und grandiose Symphonie Nr. 5 von *Carl Nielsen* mit Erfolg dirigierte. Hoffentlich hat das Werk, eins der besten des zu früh verstorbenen Meisters, auch auf deutsche Anhörer eindringlich gewirkt. — Von fremden Gästen nenne ich noch Borowsky, Friedman, Brailowsky, Elman, Ricci (ein verblüffendes und entzückendes Talent selbst für den, der kein Liebhaber von Wunderkindern ist), dann *Moriz Rosenthal*, *Henry Marteau*, Lili Kraus, Adele Kern, Maria Ivogün, Alice Ehlers.

Will. Behrend

LEIPZIG: Die Geburtsstadt Wagners feierte ihren größten Sohn im Gedenken an den Tag, an dem sich sein Heimgang zum fünfzigsten Male jährte, mit einem Festakt im Gewandhaus, der durch die Teilnahme einer großen Zahl von Mitgliedern der Reichsregierung, an ihrer Spitze des Reichskanzlers, sowie von zahlreichen Vertretern der deutschen Landesregierungen und Städte, der deutschen Theater und Kunstinstitute den Charakter einer Reichsfeier trug. Auch Frau *Winifred Wagner*, die Hüterin des Werkes von Bayreuth, war in Begleitung ihres Sohnes Wieland erschienen. *Karl Muck* umrahmte die Feier mit den beiden Vorspielen zu »Parsifal« und den »Meistersingern«. Oberbürgermeister Dr. Goerdeler begrüßte die Erschienenen und machte Mitteilung von den Plänen für die Errichtung eines Wagner-Denkmals. *Max von Schillings* hielt danach die eigentliche Gedächtnisrede, die insbesondere das Verhältnis Wagners zu seiner Vaterstadt zum Gegenstand hatte. Man weiß, daß dieses Thema nicht immer sehr erfreulich gewesen ist. Erst seit dem Wirken Angelo Neumanns als Leiter der Leipziger Oper hat Leipzig ein enges und dann allerdings nie mehr gestörtes Verhältnis zur Kunst seines großen Sohnes gefunden. Schillings ließ seine Rede in einem Bekenntnis zur Universalität von Wagners Werk ausklingen. — Das Wagner-Gedächtniskonzert des Gewandhauses leitete als Gast *Siegmund von Hausegger*. Er wußte allerdings mit Beethovens »Eroica« weit mehr zu überzeugen als mit der Interpretation der »Faust«-Ouvertüre und des »Siegfried«-Idylls von Wagner. — Der Schluß der Spielzeit des Gewandhauses stand ganz im Zeichen der politischen Geschehnisse. Bruno Walters Konzert fiel ganz aus. Danach wurde noch ein Konzert von *Furtwängler* mit seinen Berliner Philharmonikern bestritten, und die traditionelle Aufführung der Neunten Sinfonie leitete *Eugen Jochum*, der von weiten Leipziger Kreisen als der Nachfolger Walters in der Leitung der Gewandhauskonzerte angesehen wird. Es wäre aber verfrüht, jetzt schon irgendwelche Mitteilungen über die Gestaltung der Dinge im Gewandhaus zu machen. Es ist wahrscheinlich, daß die Gewandhausfrage nur im Rahmen einer Gesamtreglung des Leipziger Musiklebens ihre Lösung finden wird. *Adolf Aber*

MAINZ: Wiesbadener und Mainzer Lehrergesangvereine veranstalteten eine Gedenkfeier für ihren gemeinsamen Dirigenten *Otto*

Naumann. Neuer Dirigent Studienrat *Borngässer.* »Männergesangverein« und »Liederkranz« gaben unter Kapellmeister *König* ein gediegenes Konzert, wobei *Helene Werth* und *Wilh. Schmidt* gut abschnitten. *Hans Schwieger* wußte den famosen Eindruck als Opernleiter auch auf den Konzertsaal zu übertragen. *Maria Koerfer* meisterte Pfitzners Klavierkonzert technisch hervorragend. *Bongartz* dirigierte unter großem Beifall Tschaikowskijs Sechste. *Havemann* spielte Beethovens Violinkonzert in bekannter Größe. Die städtische Musikhochschule bot in einem Sinfoniekonzert unter *Gál* ein erfreuliches Gesamtbild. In einem Kammermusikabend hörte man vier Stücke aus Strauß' »Bürger als Edelmann«. Die »Liedertafel« ließ vom Amar-Quartett u. a. *Hindemith* vortragen. Atmosphäre für die Herren des Quartetts sichtlich weniger freundlich angesichts der hernach vorgetragenen Klassiker. *Ludwig Fischer*

MÜNCHEN: *Hans Pfitzner* hat sein *cis-moll*-Quartett zur Sinfonie gewandelt, was natürlich unmöglich gewesen wäre, wenn das Quartett nicht schon in seiner Anlage starke sinfonische Elemente in sich gehabt hätte. Und zwar nicht nur in seiner breiten Ausführung, sondern noch vielmehr deshalb, weil es in der Intensität und Wucht seines Ausdrucks inhaltlich den Rahmen eines Streichquartetts zu sprengen droht. Stellenweise verlangen die Art der Einfälle und ihre Verarbeitung geradezu eine Instrumentierung. Bei der Umwandlung hat Pfitzner mit größter Treue die einzelnen Stimmen in ihrer Originalgestalt beibehalten. Nur selten werden Stimmen verdoppelt, ausnahmsweise eine Bewegung in ausgehaltene Noten geändert, Füllstimmen sind möglichst vermieden worden. Das ganze kommt jetzt mit einer Farbigkeit und Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks heraus, der die ganze Fülle der Einzelheiten zum Leben bringt. Tuttiwirkungen sind sparsam über das Werk verstreut. Über die Instrumentation kann hier nur andeutungsweise etwas gesagt werden. Im allgemeinen übernehmen geschlossene Instrumentalgruppen die ursprünglich von Solostreichern vorgetragenen Gedanken. Expressivolinien verbleiben meist den Streichern oder werden dem Horn in hoher Lage und solistischen Holzbläsern übertragen. Hervortretend bringt zuweilen das Blech die Hauptthemen unter einer darüber hinfließenden Streicherlinie. Die Wiedergabe in ihrer kontrapunktischen Kompliziertheit und Mannigfaltigkeit stellt hohe Ansprüche an das Können der Musiker. Sie wurde vom Komponisten am Pult mit den Philharmonikern bei ihrer Uraufführung trefflich durchgeführt. Am selben Abend sang Gisela Derpsch fünf Jugendlieder des Meisters, die ersten Kinder der Pfitznerschen Muse (entstanden 1883—87). — Weitere beachtenswerte Uraufführungen waren der stimmungsstarke Liederzyklus »Der Pilger« nach Eichendorffschen Texten und ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello von *Philippine Schick.* Das letztere Werk bringt nach einer einleitenden Paraphrase über die Choralmelodie »Aus tiefster Not schrei ich zu dir« einen leidenschaftlich bewegten zweiten Satz und als Schluß Variationen über ein uraltes reizvolles Liebeslied Wizlavs von Rügen (1290). *Oscar von Pander*

STUTTGART: Im Konzertsaal trat *Eugen Jochum* als Dirigent auf, Bruckners E-dur-Sinfonie zeigte diesen Künstler als zum Bunde derjenigen gehörig, die eine hohe Verpflichtung darin sehen, Dienst am Kunstwerk ausüben zu dürfen. Die Verhältnisse im *Philharmonischen Orchester* sind noch nicht völlig geklärt, *Emil Kahn,* der sich als Kapellmeister sehr rege betätigt hatte, aber nicht immer geschickt in der Auswahl der Programme verfuhr, ist ausgetreten, *Ferdinand Drost* stellte das Orchester in den Dienst der Wagnersache. —

In dem von *Leonhardt* geleiteten Sinfoniekonzerten des Staatstheaters war ein neues Violinkonzert von *Ewald Sträßer* zu hören (Solist: Willy Kleemann), ein feines, durch seine Klarheit, einen stillen Humor und echt geigenmäßigen Satz sich empfehlendes Stück.

Der vielen Solisten mit berühmten Namen kann unmöglich Erwähnung geschehen; von denen, die am Anfang künstlerischen Aufstiegs stehen, nenne ich die Altistin *Lore Fischer;* ein Violin-Solo-Abend von *Katharina Bosch-Möckel* wurde mit Recht als besonderes Ereignis beurteilt, und *Walter Rehbergs* das ganze Klavierwerk von Brahms umfassenden Abende dürfen ebenfalls als etwas Außerordentliches angesehen werden.

Die unter *Hugo Holle* vor sich gegangene *Messiasaufführung* der Hochschule für Musik ließ das wohlbekannte Werk zum ersten Male nach der Anlage der Originalpartitur und auch durch Holle textlich neugefaßt erklingen. Wenn dem großen Händel die Perücke abgenommen wird, erscheint sein Bild zunächst ungewohnt, aber bald treten die menschlichen Züge um so deutlicher und zusagend hervor. *Alexander Eisenmann*

* K R I T I K *

BÜCHER

HANS JOACHIM MOSER: *Musiklexikon.* Lieferung 3. Max Hesses Verlag, Berlin.

Es ist eine bemerkenswerte zeitgeschichtliche Fügung, daß im Mittelpunkt dieser neuesten Lieferung der große Artikel über »Deutsche Musik« steht, als schönste und reifste Zusammenfassung alles dessen, was geschichtlich und grundsätzlich über dieses Kernthema zu sagen ist. Wegweisend ist besonders die Prägung der »besondern Auffassung des deutschen Volkes vom Sinn und Wesen der Tonkunst: daß die Deutschen seit je in der Musik eine »Sprache« gesehen haben, die vor allem vom Religiösen und Dichterischen her dasjenige Irrationale ausspricht, was oberhalb von Begriff und Wort steht, so daß Innigkeit und Ernst ihr nationales Grundgepräge ausmachen«. Im gleichen Sinne hat einst Hans *Pfitzner* darauf hingewiesen, daß nur die Deutschen den Begriff der »Tiefe« in der Musik kennen!

An zweiter Stelle fesselt die gelungene Bewältigung des Riesenstoffes der deutschen und ausländischen »Denkmäler der Tonkunst« und der Artikel »Dichter und Musik«, uns Deutschen aus jener oben beschriebenen Grundeinstellung heraus besonders wichtig. Der Abschnitt über das »Dirigieren« bringt eine richtige kleine Dirigierlehre von erfreulicher Kennerschaft und Unmittelbarkeit. Der Artikel »Dissonanz« erweist wiederum Mosers unübertreffliche Eignung, schwierige Probleme klar, knapp, leicht faßlich und dennoch erschöpfend darzustellen.

Dieser Vorzug muß im Grunde dieser ganzen Lieferung (Chorbuch—Dunstable) erneut nachgerühmt werden. Besonders glücklich erscheint mir wieder die Behandlung systematischer Begriffe wie Chromatik, Crescendo, Deklamation, Detonieren, Diatonik, Diminution, Dominant, Dorisch, Drama, dramatische Musik, Dreiklang. Aus den biographischen Artikeln seien die über Coclicus (korr. Federmann statt Feldmann), Corelli, Cornelius, Couperin, Debussy, Desprez (Josquin), Dittersdorf, Dorn (Nachlaß Staats- und Univ.-Bibl. Königsberg), Dufay besonders herausgehoben. Bei »Courante—Corrente« wäre eine schärfere Herausarbeitung des Gegensatzes des französischen und italienischen Typus erwünscht. »Collegium musicum« und »Concerto grosso« sind unbedingt vorbildlich. Aber auch die kleinsten, hier nicht genannten Artikel tragen ihr eigenes Gepräge und sind mit bewundernswerter Sorgfalt abgefaßt. Für den Kenner und Liebhaber, den Berufsmusiker, den Lehrer und den Studierenden ist hier des Lernens kein Ende!

Jos. Müller-Blattau

ERNST MOHR: *Die Allemande.* Eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel. Herausgegeben von der Stiftung von Schnyder v. Wartensee. I: Text, II: Notenbeispiele. Verlag: Hug & Co., Leipzig.

Mohr gibt eine auf gründlichen Quellenstudien und genauer Literaturkenntnis beruhende entwicklungs- und formgeschichtliche Abhandlung des Themas »Allemande«. In minutiöser Kleinarbeit baut er auf den von Tobias Norlind (Samm.-Bde. der I. M.-G. 1906), Friedrich Blume (Stud. z. Vorgesch. d. Orch.-Suite, 1925) u. a. errichteten Fundamenten weiter. In Gemäßheit der entsprechenden neueren musikhistorischen Erkenntnisse widmet der Verfasser sein erstes Kapitel jenen französisch-niederländischen Allemanden, die Prototyp der Gattung wurden und von denen die geschichtliche Entwicklung ihren Ausgang nahm. Als erstes Werk, worin die Allemande erscheint, macht er Peter Phalesius' »Carmina pro Testudine« (Loewen 1546) namhaft. Die Gliederung der Darstellung nach Nationen findet ihre gute Begründung in dem Umstande, daß gerade die Allemande in den verschiedenen Ländern sich zu einer jeweilig deutlich betonten Eigenart entwickelte. Die frühe deutsche Allemande ist gleichbedeutend mit »Dantz« schlechthin und eng mit Werden und Wesen des (volkstümlichen) Liedes verwachsen. Gekrönt wird die Darstellung mit einer knappen Würdigung der nach Form und Gehalt italienisch gearteten Händelschen und der — ungleich bedeutenderen — Bachschen Allemande, und zwar nur derjenigen der Klaviersuiten. Beschränkung auf das Wesentliche und Ausschöpfung des Wesentlichen durch detaillierte Tiefensondierung ist ein Vorzug der Mohrschen Leistung, die durch zahlreiche Notenbeispiele und einen besonderen Notenband die erforderliche kunstwissenschaftliche Anschaulichkeit erhält.

Walther Vetter

ALTE MUSIKINSTRUMENTE IM MUSEUM CAROLINO AUGUSTEUM SALZBURG. Führer und beschreibendes Verzeichnis von *Dr.*

Karl Geiringer. Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Musikinstrumentensammlung des Salzburger städtischen Museums bedurfte bereits dringend einer Durcharbeitung, Neuaufstellung und Katalogisierung. Dieser mühsamen, aber zweifellos dankbaren Aufgabe hat sich auf Betreiben des Museumsdirektors Julius Leisching Dr. Karl Geiringer (Wien) unterzogen. Geiringers gründliche Fachkenntnis im Instrumentenwesen bürgte für verläßliche, einwandfreie Arbeit. Die Frucht dieser Bemühungen ist nun nicht nur eine musterhafte Neuordnung des Materials, die jedem Besucher des Museums Anreiz zu längerem Verweilen bietet, sondern auch ein wertvoller Katalog, der dem Gast ein aufschlußreicher Führer, dem Forscher und Fachgelehrten ein wichtiger Behelf ist, da er durch fachgemäße, exakte Beschreibung der Stücke sehr wohl ein Bild von dem bietet, was diese recht interessante, die heimatliche Musikpflege deutlich widerspiegelnde Sammlung enthält. Auf vier Bildtafeln sind einige der schönsten Stücke wiedergegeben. *Roland Tenschert*

WALTER HOWARD: *Wissenschaftliche Harmonielehre des Künstlers.* Verlag für Kultur und Kunst, Berlin.

Es ist das große Verdienst Ernst Kurths und August Halms, auf dem Feld theoretischer Musikerkenntnis durch die Verneinung oder doch durch die Anzweiflung des Bestehenden eine Klärung der Ausgangspunkte angestrebt zu haben. Die Vorurteilslosigkeit des musikalischen Theoretikers, welche diese beiden Autoren mit so großem Aufsehen vertreten haben, ist wohl noch konsequenter durchgeführt von Walter Howard, der mit dem vorliegenden Band nur den ersten Teil einer Harmonielehre (eine Ton-, Intervall- und Akkordmelodielehre) veröffentlicht. Howard zeigt sich als durchaus selbständiger Denker, der vor allen Dingen das Urmaterial der Musik, die Elemente in einer Art begrifflich ordnet, in der eine klare Trennung der sonst in der theoretischen Anschauung oft genug unglücklich und mißverständlich ineinander verfilzten Grundfaktoren erfolgt. So verdient das ausgezeichnet durchdachte System durchaus die Bezeichnung einer *exakten* Harmonielehre, und es ist tatsächlich auch ein *System des Künstlers*, da es die organische Lebendigkeit des Kunstwerkes nicht mit anmaßendem Wissenwollen antastet, da es sich auf eine objektive Ordnung des Musikmaterials wirklich beschränkt. *Neu* ist vor allem der bedeutende Anspruch Howards, mit einer Theorie *aller* musikalisch-technischen Möglichkeiten aufzutreten — der Verfasser stellt sich hier in Gegensatz zu denjenigen theoretischen Schulen, die ihr Begriffssystem aus *einer* historischen Stilepoche der Musik abgeleitet haben. Tatsächlich erreicht Howard dieses hohe Ziel systematischer Vollständigkeit. Es würde nur zu Mißverständnissen führen können, würde man aus diesem Buch Einzelheiten der Methode und des Aufbaues anführen: man kann es nur als Ganzes nehmen! So sei nur zweierlei hervorgehoben; einmal die Tatsache, daß es für Howard eine Selbstverständlichkeit ist, eingangs eine scharfe Trennung zwischen den Bereichen des Physikalischen, des Physiologischen und des Psychologischen in der Musik vorzunehmen; zum anderen wird, als Beispiel glücklicher Formulierung, allgemein interessieren die Aussage Howards über den vielumstrittenen Zwölfklang in der Musik: »Haben wir alle Töne zugleich erklingend in einem Zwölfklang, so heißt das: wir haben alle Beziehungen in einem erschöpft, und das bedeutet: wir haben die Musikbewegung *im Raum konzentriert*, die Musik selbst aufgehoben.«

Mit dem denkbar größten Anteil wird der Leser dieses Bandes — d. h. derjenige, der das Werk wirklich studiert — den Abschluß der Howardschen Harmonielehre erwarten! *Werner Karthaus*

FERDINAND KÜCHLER: *Lehrbuch der Technik des linken Armes.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig.

Ferdinand Küchler verdanken wir die beste moderne *Violinschule*, die in ihrer methodischen Klarheit, ihrer systematischen Gesinnung neben Carl Fleschs großartigem theoretischen Werk einen Ehrenplatz innerhalb der musikpädagogischen Literatur aller Zeiten einnimmt. Wie Küchlers seinerzeit verfaßtes »Lehrbuch der Bogenführung« ist dieses »Lehrbuch der Technik des linken Armes« vor allem für den Pädagogen und nur in beschränktem Maß für den fortgeschrittenen Geigenstudenten bestimmt. Hier wie dort spricht sich ein eminent kluger Geist, ein durch jahrzehntelanges Unterrichten erfahrener Lehrer über die wichtigsten Probleme der Geigentechnik aus. Was hier an Maßregeln, an prinzipiellen Einstellungen zu den Fragen der Grifftechnik, der Geigenhaltung, der Beweglichkeit des linken Armes gesagt wird, ist für den Lehrer, der Anfänger unter-

richtet oder Podiumgeiger ausbildet, gleich wichtig. Die Funktionen des Daumens, die Vorgänge beim Lagenwechsel, das Vibrato, der Triller und unzählige andere ebenso wichtige Fragen werden vom Standpunkt eines künstlerisch und pädagogisch kompetenten Meisters geklärt, und die herangezogenen Beispiele stellen an sich fast schon eine »hohe Schule« der Violinkunst dar. Das Werk ist in drei Sprachen gedruckt: deutsch, englisch, französisch. *Carl Johann Perl*

MUSIKALIEN

KURT VON WOLFURT: *Weihnachts-Oratorium* für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel ad lib., op. 23. Klavierauszug. Verlag: Benno Balan, Charlottenburg 4.

Dies dreiteilige Oratorium beansprucht eine Aufführungszeit von etwa 1½ Stunden und ist sowohl für größere als auch für kleinere Vereinigungen gedacht. Ist doppelte Holzbläserbesetzung obligat, so sind für das nicht sehr starke Blech noch Einsparungen vorgesehen. Der Chorsatz nimmt auf die jeweiligen Verhältnisse Rücksicht, eines der Stücke liegt daher in zwei verschiedenen Fassungen vor. Außer den drei großen Solopartien — Engel (Sopran), Erzähler (Tenor) und Herodes (Baß) — ist mehrfach auch Soloquartett eingefügt, das aber durch befähigte Chormitglieder ergänzt werden kann. Diese bescheidenen Mittel werden mit einer Kunst der Kontrastierung behandelt, die ständig fesselt.

Dem rein Erzählenden hat der Komponist Bibelstellen zugrunde gelegt; die im übrigen ausschließliche Benutzung von Versen aus altdeutschen Volksliedern und mittelalterlichen Krippenspielen erfreut nicht nur durch geschickte Dramaturgie, sondern nicht minder auch durch die naive Herzlichkeit des Tones. Unter den drei Teilen — Verkündigung und Geburt, die Hirten, die heiligen drei Könige — bevorzugen die ersten beiden lyrische Grundfarbe, während der dritte dramatisch kräftiger akzentuiert ist. Obwohl nun aber die lyrischen Teile in ihrer ganzen Art vor jeder Gefahr der Verweichlichung bewahrt bleiben, ist in sie zur Belebung doch noch mehrfach mächtig aufbrausender Alleluja-Jubel eingebaut.

Eine analytische Skizze wird in Wesen und Organik am leichtesten einführen. Das scheinbar Gestaltloseste — die Rezitative — mögen hierbei als Ausgangspunkt dienen. Sie ruhen in der Hauptsache auf einem frei-harmonischen Modell, das je nach Erfordernis variabel behandelt wird. Als Charakteristischstes möchte ich hieraus hervorheben die Nebenseptakkorde und die Quartvorhalte: beides (im Gegensatz zu den bei den Kadenzen vermiedenen Dominantsepten) durchaus unsentimentale Mittel, die in die lyrischen und dramatischen Teile ebenfalls bestimmend hineinspielen und dadurch von den verborgensten Keimzellen aus einen großen organischen Zug in das Ganze hineintragen. Daß solch zumeist untergeordnete Elemente in den Gestaltungsprozeß inniger einbezogen werden, erscheint als bedeutsame Errungenschaft. Der Farbenreichtum, der von dieser ursächlichen Kraft ausgeht, erhält in den übrigen Abschnitten ständig neuen Zuwachs im Herben wie im Zarten. Eine Reihe alter Weihnachtsmelodien hebt hierbei die volkstümliche Geltung. Es handelt sich aber nicht um kritiklos-bequeme Übernahme, sondern sie bilden fast durchweg Grundlage zu reizvollen Variationen, in denen mit dem harmonischen Reichtum polyphone Vielfalt sich verbindet. Daß diese häufige Grundform von allem Schematismus freibleibt, vielmehr unverkennbare Gefühlswärme in stets wechselnder und doch charaktervoll gebundener Beleuchtung bringt, sei als weiteres Kennzeichen genannt. Die Stimmführungen fließen trotz aller Kühnheit zwanglos. Mixturen leiten in den Kadenzen fast ins Gebiet der Bitonalität hinüber, treten im Ausklang aber wieder vor schlichterer, doch markanter Lösung zurück. Zahlreiche motivische Beziehungen, die aber vorwiegend selbständige Formung finden, knüpfen die Einheit des Ganzen noch inniger.

Leider verbietet der Raum, auf Einzelheiten dieser Gestaltungsmöglichkeiten näher einzugehen. Als Zeichen der dramatischen Kraft sei aber noch auf die Gesänge des Herodes hingewiesen: Stücke eines dämonischen Tölpels von fanatischer Ausdrucksstärke. Es ist jene Stimmungssphäre, die in einigen der im Januarheft der »Musik« besprochenen Goethe-Lieder ihre Ahnen besitzt.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß dies Werk nicht nur wegen seiner leichten Ausführbarkeit, sondern ganz besonders auch wegen seiner gesunden Verbindung von herzlicher Volkstümlichkeit und Bejahung eines künstlerischen Ideals abseits irgendwelcher »Richtung« weitgehende Berücksichtigung verdient hat. *Carl Heinzen*

RUDOLF MOSER: *Konzert für Violoncello, Streichorchester und Pauken.* Edition Steingräber, Leipzig.

Der Tondichter, der sich wiederholt als Bearbeiter älterer Werke bewährt hat, blickt auch in seinem Cellokonzert in die Vergangenheit zurück. An Stelle des Klavieres wünscht er wohl ein Cembalo, die Tonsprache des Streichorchesters mahnt an große Vorbilder. Damit soll nichts gegen den Wert des Stückes gesagt sein. Es herrscht melodische Bewegung in den einzelnen Stimmen, und die Cello-Kantilene besitzt bei aller Sprödigkeit doch Kraft und Schönheit der Linienführung. Daß das knappe in sich geschlossene Werk auf der Höhe der Technik steht, braucht bei einem so erfahrenen Tondichter kaum festgestellt zu werden. *Erwin Felber*

MARKUS KOCH: *Das Kränzlein.* 42 kleine Lieder für Kindergarten, Schule und Haus, op. 74. Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.
Ein echtes Jugendbuch in schmuckem Pappband und mit hübschen Bildern (zum Teil farbig) von *Helma Köberlein.* Der Inhalt, vom Tages- und Jahreskreis bis zu Abzählreimen reichend, ist in seinem Stimmungsgehalt von großer Vielseitigkeit. Mit einfachen Mitteln werden gute Wirkungen sowohl in der schlichten Lyrik als auch in den kindlich-humorvollen Stücken erreicht. Die Begleitung ist leicht und gefällig. Daher bietet der Band eine stets verwendbare Auswahl für Einzel- und Gruppengesang wie auch für Kindertänze. *Carl Heinzen*

PAUL GRAENER: *Sinfonia breve für Orchester op. 96.* Kleine Partitur-Ausgabe. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.
Ein Werk ohne rechte Substanz; stilistisch weit zurückblickend. Die Thematik ist zage und matt. Das gilt sowohl für den ersten als besonders für den (ähnlich gebauten) zweiten Satz, der ein völlig physiognomieloses, lasches Thema fugiert, um in der Mitte (ab Takt 31) sich mit harmlosen Klangpikanterien zu helfen. Einzig der dritte Satz hat eine etwas straffere Diktion, die jedoch auch nur mit billigen Mitteln erreicht wird. Das Hauptthema, das von ostinaten Bläserrhythmen getragen wird, ist beinahe schlagerhaft. Es hat — trotz der Moderato, un poco maestoso-Tempovorschrift — einen Stich ins Bolerohafte. Immerhin hat dieser Satz wenigstens einen gewissen Schwung. *Kurt Westphal*

CONRAD BECK: *Vier Frauenchöre a cappella.* Schott's Chorverlag, Mainz.
Auf entzückende alte Texte schreibt Beck melodisch fesselnde und prägnante Musik. Zweifellos eine Bereicherung der ohnehin so mageren Literatur für Frauenchöre. Allerdings werden die Ausführenden anfangs gegen manche Schwierigkeiten der frei geführten Polyphonie zu kämpfen haben (häufige kleine Sekunden!), doch die Mühe lohnt! *Richard Petzoldt*

KURT PAHLEN: *Kinder, wir singen von Tieren!* 6 Lieder 1932. Verlag: Hug & Co., Leipzig.
Ganz entzückende, charakteristische Kinderlieder auf vortrefflich geratene Worte Hugo Baschs. Klar periodisiert im Aufbau zeichnet die Nummern auch eine einfache, aber gute und pointierte Klavierbegleitung aus, in der jede Note mustergültig »sitzt«. Das dünne Heft enthält vorzügliches Studienmaterial für den Analyseunterricht im Musikseminar. Zumindest müßte jede Hortnerin die erfreuliche Publikation kennenlernen. *Otto A. Baumann*

ERNST SCHAUSS: *Festliches Präludium für Harmonium oder Orgel.* Afa-Verlag, Berlin.
Ein sympathisches Stück, das sich freilich nicht durch irgendwie selbständige persönliche Haltung auszeichnet. Der melodische Gehalt ist allzu gering. Immerhin kommt es im zweiten Teil zu einem schönen Aufschwung in der Unterdominante. *Friedrich Herzfeld*

CLEMENS VON FRANCKENSTEIN: *Serenade für Orchester.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
Aus diesen vornehm-eklektizistischen Partiturseiten spricht ein kultivierter Musiker. Plastische Zeichnung gefälliger Themen wird unterstützt durch aparten Sinn für Koloristik. Alle Raffinessen neuzeitlich bewährter Orchesterkunst werden aufgeboten, Spitzwegstimmung zu beschwören. Üppig weiche Holzbläsersätze stehen gegen schwellende Streichquintette oder vereinigen sich zu sybaritischem Klangaufwand im Tutti mit Harfenglissandi und Schlagzeug. Als Auftakt oder Ausklang einer festlich-freudigen Veranstaltung läßt sich diese Orchesterserenade sehr wohl denken. *Friedrich Baser*

MEISTERWEISEN: Aus älteren und neueren Werken ausgewählt und für Violoncell und Klavier bearbeitet von *J. Stutschewsky* und *I. Thaler.* Daraus: *J. F. Rebel:* Rondo »Les Cloches«, *X. Hammer:* Menuett, *Mozart:* Menuett aus der Haffner-Serenade, *Tschai-*

kowskij: Herbstlied aus den »Jahreszeiten«. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
Meisterlich wie die schönen Melodien sind auch die Übertragungen für Cello. Biographische Notizen geben bei selteneren Namen knappen Aufschluß; genaue Zeichenerklärungen ermöglichen eine Ausführung, die den Intentionen des Bearbeiters aufs peinlichste gerecht zu werden vermag. Taktnummerierung erleichtert wesentlich das Studium. Die häufigere Benutzung des vierten Fingers wird nicht jedem bequem liegen, verringert aber den Lagenwechsel. Nur über die weniger bekannten Namen eine kurze Anmerkung: das Rebelsche Stück ist ein schmuckes Carillon, das Hammersche ein gefällig-ruhiges Menuett.
Die Begleitung steht nicht überall auf der Höhe der sonst so vorzüglichen Ausgabe. Verdickter Satz in tiefer Lage wirkt oft knurrig, um so mehr, als hierbei auch noch einige unangenehme Verdoppelungen des Leittones auftreten. Da in der Partitur Stricharten nicht angegeben sind, so ist es für den Begleiter manchmal nicht leicht (besonders bei spikkato-Strecken), den Klang entsprechend abzuwägen. *Carl Heinzen*

KURT VON WOLFURT: *Concerto grosso für kleines Orchester* op. 20. Verlag: Bote & Bock, Berlin.
Wolfurts Können und sein klug disponierender Kunstverstand sind auch in diesem Werk deutlich. Von dem Larghetto und dem ausgezeichneten einleitenden Maestoso abgesehen, ist das Konzert überwiegend auf den Charakter des Kapriziösen, Scherzosen abgestellt. So in der Allegrofuge (Seite 5), dem Scherzino und dem Hauptteil des Marsches. Die Themen in Fuge und Scherzino zeigen eine sichere und ungemein feine Prägung, wenn auch das erstere keine sehr große musikalische Kraft besitzt. Das Scherzinothema verrät in seinem Bau deutlich den Einfluß Hindemiths. Es setzt in C-dur ein; vom dritten Takt ab wird seine Linie von der Grundtonart abgezogen, wodurch das Thema die für Hindemith so kennzeichnende tonale Elastizität erhält, um im Schlußtakte wieder in das Tonika-c einzubiegen. Allzu häufig arbeitet Wolfurt mit parallelen Septakkorden; so im Scherzino, wo er den begleitenden Akkord sogar — etwa bei 96 — zum Undezimakkord aufterzt. Das dürfte, da der Akkord nur von Streichern gespielt wird, infolge des homogenen Klanges leicht geräuschhaft, wenn nicht verschmutzt wirken. Im ganzen genommen aber haben wir hier ein sehr achtbares Werk. *Kurt Westphal*

BRAHMS-SCHALLPLATTEN

Grammophon

Die D-dur-Sinfonie stehe füglich an erster Stelle, nicht nur, weil das Werk unter den Brahms-Platten dieser Firma das monumentalste ist, sondern weil sie einen Aufführungshochstand zeigt, der kaum überboten werden kann: *Max Fiedler* leitet die Berliner Philharmoniker — ist damit nicht alles gesagt? (27254—58.) Von gleichem Wert und Geist zeugen in Darstellung und Wiedergabe die »Ungarischen Tänze« Nr. 1 und 3, die *Wilhelm Furtwängler* mit demselben Orchester darbietet. Rhythmisch hinreißender und melodisch plastischer wird man sie wohl nicht zu hören bekommen (90190). — Und nun die Lieder: das berühmteste »Feldeinsamkeit« singen *Leo Slezak* (19977) und *Heinrich Schlusnus* (66610); der eine fast feminin zart, der andere mit betonter Männlichkeit. Slezak zeigt die Feinsinnigkeit seines Vortrags auch in »Du bist die Ruh«, Schlusnus den Glanz seines Baritons in »Wie bist du meine Königin« (66610), sowie im »Minnelied« und dem unsterblichen »Ständchen« (90177). *Heinrich Rehkemper* zwingt den Hörer durch die Kultur seines Vortrags und durch seine Einfühlungskraft mit der »Botschaft« und »Nicht mehr zu dir zu gehen« (23148) in den Bann. Diesen Meistersängern reiht sich *Maria Olszewska* mit der »Mainacht« und »Von ewiger Liebe« an (95468): der sammetne Ton ihres schönen Alts durchwärmt diese unvergleichlichen lyrischen Gebilde. — An Instrumentalwerken bietet *Walter Rehberg* in seiner prachtvoll musikantischen Art die Rhapsodie in h (op. 79/2), von der Billroth mit Recht sagte, in ihr stecke mehr vom himmelstürmenden jungen als vom reifen Meister (90016). Den Ausklang bildet das Trio in C, op. 87, gespielt vom *Hirt-Trio* in leidenschaftlicher Frische, die namentlich den wertvollsten der vier Sätze, das Scherzo, ganz in Brahms-Nähe rückt (95289).

Electrola

hat das *Busch-Quartett* für die Aufführung des c-moll-Streichquartetts op. 51 Nr. 1 gewonnen. Das 1873 erschienene erste seiner drei Streichquartette zählt von jeher zur Gruppe der schwerst eingängigen Kammermusikwerke des Meisters, aber es ist eine der echtesten Brahms-Schöpfungen. Trotzig, ja düster

geht es in den Außensätzen zu, und es gibt wenige Kammermusikwerke von Brahms, die so stark in der Linie der Beethovenschen Sphäre liegen. Hier und da leuchtet ein scheues Licht, vornehmlich in der Dudelsackidylle des Trios, die durch ihre seltsame Instrumentation fesselt. Das fast publikumsfremde Opus durch die Platte dem Heim zugängig gemacht zu haben, darf die Electrola als Verdienst für sich buchen. Die Präzision der Wiedergabe durch das Buschquartett, sein edler Ton, die ganz in dieser Schöpfung aufgehende Verinnerlichung des wundervollen Ensembles wird hier vielleicht noch stärker erkennbar als im Konzertsaal (D.B. 1807/9). — Das erste Klavierkonzert in d spielt *Wilhelm Backhaus*, begleitet vom Neuen Rundfunkorchester unter Leitung von Adrian Boult mit jener dämonischen Verve im ersten, jener Versunkenheit in die Lyrik des Adagiosatzes, die den Künstler wiederum als einen der prädestiniertesten Brahms-Darsteller kennzeichnen. Wir sehen in diesen Platten D. B. 1839/42 einen seltenen Gewinn, namentlich für das Studium. — Köstliches bietet der *Jugendchor der Staatl. Akademie für Schulmusik*, Dirigent H. Martens, mit dem sauberen Vortrag des »O süßer Mai«, des »bucklichten Fiedlers«, des »Ich fahre dahin« und »In stiller Nacht« (E. G. 2805/6), diesen intimen a-cappella-Chören, die ein selten feines Kapitel im Gesamtwerk des Meisters bedeuten.

Odeon

Lotte Lehmanns tiefinnerliche Kunst beglückt durch den beseelten Vortrag der »Mainacht«, des »Vergeblichen Ständchens« (O4829), durch das »Sandmännchen« und den »Schmied« (O 4836), von einem Kammerorchester unter M. Gurlitts Stab stilgerecht gestützt.

Parlophon

bringt aus dem *Deutschen Requiem* mit *Emmy Bettendorfs* schwebendem Sopran den Abschnitt »Ihr habt nur Traurigkeit« (P 9575) unter stimmungszarter Anschmiegung von Chor und Orchester (Leitung O. Dobrindt). Die Akademische Festouvertüre, von der Berliner Staatskapelle unter Fritz Stiedrys Führung gespielt, erfüllt alle Ansprüche, die man bei der Wiedergabe dieser unverwüstlichen Tondichtung zur Voraussetzung zu machen gewohnt ist (P 9569). *Felix Roeper*

MITTEILUNGEN DES DEUTSCHEN RHYTHMIK-BUNDES E. V.

STATTGEFUNDENE VERANSTALTUNGEN:

Im Rahmen der Ausstellung »Die Frau« in den Ausstellungshallen der Stadt Berlin veranstaltete der Deutsche Rhythmikbund am 30. März eine Vorführung mit Kindern und Erwachsenen, an der mehrere Berliner Rhythmiklehrerinnen mitwirkten.
Am 31. März zeigte die Schule Epping-van Scheltema, Berlin, in derselben Ausstellung Ausschnitte aus ihrer Arbeit.
In Dortmund fand vom 3.—8. April ein pädagogischer Lehrgang der Berufsorganisation der Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen und Jugendleiterinnen (B. O.), Ortsgruppe Dortmund statt, den Elfriede Feudel zusammen mit Herrn Mehlich leitete.
Die Landesgruppe Schlesien der B. O. veranstaltete vom 6.—12. April eine musik-pädagogische Freizeit in Freudenburg (Waldenburger Bergland) unter Leitung von Hildegard Tauscher.

SOMMERKURSE:

Für den kommenden Sommer sind zwei Ferienkurse für Pädagogen und Interessenten unserer Arbeit vorgesehen, und zwar:
vom 2.—9. Juli in Finkenkrug bei Berlin (Leitung: Hildegard Tauscher),
vom 2. —23. August in Völlinghausen a. d. Möhne, Kr. Soest (Leitung: Elfriede Feudel).
Wie in den früheren Kursen werden auch hier wieder die verschiedenen Gebiete unserer Arbeit behandelt (Rhythmik, Körperbildung, Flötenbasteln, Improvisation, Singen usw.).
Anfragen an die Geschäftsstelle bzw. Elfriede Feudel, Dortmund, Redtenbacher Straße 15.

Deutscher Rhythmikbund e. V.,
Geschäftsstelle: Charlottenburg, Hardenbergstr. 14.

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Werner Creutzburg, ein Schüler von Richard Wetz, steht vor der Vollendung seiner Oper »*Nava*«. Der exotische Stoff — nach der gleichnamigen Novelle von Leopold von Wiese — ist in die alte Opernform gegossen. Das verhältnismäßig kleine Orchester weist als Besonderheit indische Handtrommeln auf.

Paul Hindemith arbeitet an einer neuen Oper, zu der ihm Ernst Penzoldt das Buch schrieb.

Otto Jochum komponiert zwei Opern. Den ersten Teil der Oper »Der Segen«, die dem Siege christlicher Kultur gilt, hat er bereits in Druck gegeben. Die zweite Oper ist ein derbes Zeitspiel über das moderne Eheproblem in satirischer Art, etwa nach dem Muster des Hans Sachs.

Die Programmkommission der Mailänder Scala hat unter den ihr vorgelegten neuen italienischen Opern die Oper von *Igino Robbiani* »*Guido del Popolo*«, Text von Arturo Rossato, als die beste ausgewählt. Die Uraufführung hat bereits stattgefunden.

Igor Strawinskij hat die Komposition zu einem Ballett »*Persephone*« beendet. Das Werk gelangt zusammen mit Ravels »Morgiane« und Honeggers »Semiramis« an der Großen Oper in Paris zur Uraufführung.

Ernst Viebig hat eine Oper komponiert, deren Text Herybert Menzel nach Brentanos Novelle »*Vom braven Kaspar und schönen Annerl*« geschrieben hat.

Grete von Zieritz arbeitet mit dem Hamburger Autor *Carl Stargardt* an einer Tonfilmoper, die als Basis die im Vorjahr uraufgeführte Konzertfassung der »*Passion im Urwald*« benutzt.

*

Richard Strauß hat auf Anregung von Clemens Krauß den zweiten Akt seiner »*Ägyptischen Helena*« einer Umarbeitung unterzogen. Einige Szenen wurden vollkommen umkomponiert. Die Oper kommt im August zum ersten Male in der neuen Fassung bei den Salzburger Festspielen und im Herbst an der Münchener Staatsoper heraus.

OPERNSPIELPLAN

BARCELONA: Unter Otto Erhardts Regie haben *Wagners* »*Siegfried*« und »*Tristan*« bedeutenden Erfolg errungen. Erhardt hielt hier auch anläßlich der Wagnerfeier die Gedenkrede.

BERLIN: *Georg Vollerthuns* heitere Oper »Der Freikorporal« wurde von der Städtischen Oper erworben.

BUDAPEST: Die Königliche Oper kündigt die Erstaufführung der Oper »*Ein kurzes Leben*« von *Manuel de Falla* an.

GENF: Unter Hößlins Leitung wurde Wagners »*Parsifal*« mit nur deutschen, meist Berliner Bühnensängern, unter Hörths Regie aufgeführt.

HANNOVER: *Kurt Strieglers* Oper »*Die Schmiede*« gelangte am 29. April an den Städt. Bühnen zur Uraufführung.

LEIPZIG: Zu Wagners 120. Geburtstag wird im Stadttheater das »*Liebesverbot*« unter Herm. Abendroths Leitung herausgebracht. Vorher dirigiert Clemens Krauß den *Tristan*.

MÜNCHEN: *Richard Strauß*' »*Arabella*« ist für den Herbst in der Staatsoper vorgesehen.

PRAG: Das Deutsche Theater brachte anläßlich der Mai-Festspiele *Mozarts* »*Don Juan*« in den Bühnenbildern und Kostümen der Uraufführung (1787).

SIENA: Wagners »*Parsifal*« soll in diesem Sommer im Freien vor der Fassade des Doms aufgeführt werden.

STRASSBURG: Die *Gounod*-Renaissance hat zu einer Aufführung der Oper »Philemon und Baucis« im Stadttheater geführt. Albert Torf dirigierte. Die Wiedergabe hatte Erfolg.

WIEN: Die neuaufgefundene komische Oper »*Signor Bruschino*« von *Rossini* in der Bearbeitung von Landshoff-Wolfskehl kommt hier zur Aufführung.

*

Wagners »*Parsifal*« erlebte in Bukarest, Kowno, Laibach und Oslo seine Erstaufführung. »*Der fliegende Holländer*« und »*Lohengrin*« werden in Tokio zum erstenmal über die japanische Bühne gehen.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Des schwedischen Komponisten *Nathanael Berg* Konzert für Klavier und Orchester kam in Straßburg zur Uraufführung.

Hans Chemin-Petits »Motette für achtstimmigen Doppelchor« nach Worten von Matthias Claudius und Bernhard Henkings Choralmotette »Nun bitten wir den heiligen Geist« werden zu Pfingsten in Magdeburg uraufgeführt.

Frederick Delius hat eine *Zweite Tanz-Rhapsodie geschrieben.*

In der Marienkirche zu Berlin wurde unter Leitung von Wolfgang Reimann eine neue »*Choralpassion nach den vier Evangelien*« von *Hugo Distler* zur Uraufführung gebracht.

Kurt Drieschs heiteres a cappella-Chorwerk: »Ein Ochs ging auf die Wiese . . . « (Text von Grillparzer) wurde im Mitteldeutschen Rundfunk uraufgeführt.

J. L. Emborgs, des dänischen Komponisten neues »Kammerkonzert für Streichorchester und Klavier«, wurde in Landau (Pfalz) durch Hans Knörlein zur erfolgreichen Uraufführung gebracht. Die Wiedergabe wird sehr gerühmt.

Max Fiedler führte in Essen mit dem Sonderchor des Musikvereins seine *Zwei neuen a cappella-Chöre* erstmalig auf; der eine ist religiösen Inhalts, der andere die siebenstrophige Variation eines Volksliedes.

Hans Knörlein, Landau (Pfalz), brachte im Rahmen seiner geistlichen Abendmusiken Werke von J. Haas und R. C. von Gorrissen zur Aufführung. Dabei gelangten »Ernste Lieder«, op. 11, von *R. C. von Gorrissen* zur Uraufführung.

Mit verschiedenen Werken hatte *Hugo Herrmann* in Amsterdam, Paris und New York hervorragenden Erfolg. Die nächsten Uraufführungen werden in Berlin (Tanzliturgie für Orchester) und in New York (Sonnengesang des Franziskus von Assissi) veranstaltet.

Die Violinsonate op. 6 der Stuttgarter Komponistin *Milda Kocher-Klein* kam in einem Kammerkonzert der Ortsgruppe Rostock des R. D .T. M. zur beifällig aufgenommenen Erstaufführung.

Die *Deutsche Suite* für Frauenchor, Sopran- und Altsolo mit Begleitung von Klarinette, Harfe, Horn und Violoncello von *Ena Ludwig* erfuhr unter der Leitung der Komponistin in Münster ihre Uraufführung.

Die »*Kleine Unterhaltungsmusik*« op. 10 von *Ernst Mehlich* wurde in einem Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters in Baden-Baden zur Uraufführung gebracht. Das kurze amüsante Stück fand starken Beifall.

Sigfrid Walther Müllers »Heitere Musik für Orchester« fand bei der Uraufführung in Leipzig sehr freundliche Aufnahme. Das Werk erscheint im Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig.

Von *Fritz Müller-Rehrmann* brachte der Bayr. Rundfunk 4 Gesänge von Hugo Wolf, für Orchester gesetzt, vorgetragen vom Baritonisten E. C. Haase, und seine *Zweite Orchester-Suite* op. 22, aus fünf Sätzen bestehend, als Uraufführungen.

Auf dem Musikfest der IGNM in Amsterdam wird das *Klavierkonzert* von *Paul Kadosa* zur Uraufführung kommen.

Friedrich Noack hat in Darmstadt seine Bearbeitung eines humoristischen Quodlibets für gemischten Chor und *Wilhelm Petersens* Vier Vertonungen nach Gedichten von C. F. Meyer, ebenfalls für gem. Chor, zur Uraufführung gebracht.

Der *Ostmarken-Rundfunk* sandte *Konrad Friedrich Noetels* Oratorium »*Christoph Columbus*« als Uraufführung, nachdem im Vorjahr seine Kantate »*Die Lebensalter*« vorangegangen war. Das neue Werk, von Furtwängler als Talentprobe begrüßt, fand eine treffliche Wiedergabe und wurde von der Kritik sehr warm beurteilt.

Das Concertino für Oboe, Klarinette und Fagott von *Knudage Riisager* wird im internationalen Verein für neue Musik in Amsterdam uraufgeführt. Kurz nachher kommt das Werk in München und in Kopenhagen zur Wiedergabe.

In Remscheid führte der Wuppertaler Komponist *August Vogt* seine »*Passacaglia für Orchester*« auf.

Des Welschschweizers *Roger Vuataz* nach einer Dichtung von Piachaud geschaffenes Oratorium »*Die Rhone*« für Orchester, Chor und Tenorsolo wurde unter der Leitung des Komponisten in Genf aus der Taufe gehoben.

Ludwig Weber arbeitet an einer Folge von Werken für gemischten und cantus firmus-Chor, die er als *Chorgemeinschaft* bezeichnet. Von dieser Folge sind die beiden ersten Werke »Gott führ' auch uns« und »Heilige Namen« im Verlag Schott erschienen. Die Uraufführung dieser Werke findet in Münster bzw. Essen statt.

In Dresden kam eine zweisätzige *Sinfonie concertante* für Violine und Orchester von *Herm. Hans Wetzlar* zur Uraufführung. Solist war Jan Dahmen, der Beifall stark.

Erfolgreich war bei ihrer Uraufführung in Baden-Baden unter Mehlichs Leitung die Erste Sinfonie in Es von *Friedrich Wurzner*, einem Berliner Tonsetzer, Schüler Wilhelm Klattes.

KONZERTE

ATHEN: Auch hier fanden *Wagner*-Feiern statt. In einem der Festkonzerte errang der Berliner Bariton *Theodor Scheidl* stürmischen Erfolg.

BERLIN: An den »*Kunstwochen 1933*« vom 18. Mai bis 4. Juni sind die Berliner Philharmoniker, der Kittelsche Chor, verschiedene Kammermusikvereinigungen beteiligt. Furtwängler ist Dirigent eines Brahms-Abends mit Edwin Fischer als Solisten. An vier Abenden wird das Kammertrio Ramin-Grümmer-Wolf alte Musik auf alten Instrumenten darbieten. Auch ein Abend moderner Musik ist vorgesehen und Schloßmusiken im Schlüterhof des Stadtschlosses geplant. Daneben finden verschiedene Ausstellungen statt.

Das *Collegium musicum der Lessing*-Hochschule brachte drei historische Konzerte: ein »Kammerkonzert in einem Hamburger Patrizierhaus um 1740«, eine »Soirée beim Fürsten Esterhazy 1789« und ein »Volksliedersingen in einer ostpreußischen Spinnstube um 1840«. Die musikgeschichtliche Einführung hatte H. J. Moser übernommen.

BERNSTEIN (Burgenland): Hier wurde eine »*Joseph Haydn-Jugendherberge*« eingeweiht, die unter Leitung Heinrich Schumanns Vokalmusik, Instrumentalmusik neben einer Singwoche veranstaltete.

BONN: In der Himmelfahrtswoche findet in der Beethoven-Halle das *dreitägige Musikfest* statt. Die Leitung ist *Ernst Wendel* übertragen worden. Das Programm steht im Zeichen von Brahms, Reger und Mahler. Neben Orchesterkonzerten finden auch kammermusikalische und vokale Veranstaltungen statt.

BUDAPEST: *Hans Knappertsbusch* dirigierte einen Joh.-Strauß-Abend, der u. a. 10 Walzer umfaßte. Die Aufführung fand reichsten Beifall.

DRESDEN: An Stelle Buschs werden die noch ausstehenden Konzerte von Cl. Krauß, E. Jochum, Elmendorff, Böhm und Knappertsbusch geleitet werden.

DÜSSELDORF: *Hans Pfitzner*, *Hans Knappertsbusch* und *Eugen Jochum* sind zur Leitung je eines der drei Sonderorchesterkonzerte am 4. Mai, 18. Mai und 1. Juni 1933 gewonnen worden.

HAMBURG: Am Geburtstag *Brahms'* wird *Ernst Wendel* ein Festkonzert dirigieren.

JERUSALEM: *Alice Ehlers* brachte Werke von Mozart und Händel auf dem Cembalo zu Gehör.

KOPENHAGEN: *Fritz Mahler* brachte hier die Suite aus »Triumph der Empfindsamkeit« von *Krenek*, Ritmica ostinata von *Wladimir Vogel* und die Maroszeker Tänze von *Kodaly* zur Erstaufführung.

LEIPZIG: Die Mirag sendete *Wagners* »Liebesmahl der Apostel« (Leitung: K. M. Pembaur) und den »*Fahnenschwur*« von Siegfried Wagner (Leipziger Männergesangverein).

MAGDEBURG: Der Domchor brachte unter Leitung Bernhard Henkings *Günter Raphaels* »Vom jüngsten Gericht« op. 30 Nr. 1 zur Erstaufführung.

MELBOURNE: Im Programm der beiden größten australischen Orchester: des Philharmonischen Orchesters und des Universitäts-Sinfonieorchesters, stand die deutsche Musik an erster Stelle: *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Bach und Brahms*. Einen großen Raum nehmen auch die Ouvertüren und Vorspiele zu *Wagners* Musikdramen ein. Ferner erlebte die sinfonische Dichtung »Tod und Verklärung« von *Richard Strauß* die australische Erstaufführung.

ROTTERDAM: *Hindemiths* »Das Unaufhörliche« wird von der »Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst« aufgeführt.

SOLOTHURN: Zur Feier des 50jährigen Geburtstags Strawinskijs brachte *Erich Schild* mit dem Chor des Caecilienvereins und dem Berner Stadtorchester die Psalmensinfonie und die Orchestersuite des Feuervogels zur Aufführung.

WIESBADEN: In der Zeit vom 16. bis 22. Mai findet eine *holländische Musikfestwoche* statt. Sie wird eingeleitet durch einen Festakt am Denkmal Wilhelm des Schweigers mit einem Chorgesang und einer Ansprache. Das holländische Festkonzert am 16. Mai dirigiert *Karl Schuricht*. Im Biebricher Schloß wird am 22. Mai alte Kammermusik gespielt.

*

Die Kantorei des Kirchenmusikalischen Institutes zu Leipzig unter Leitung von *Kurt Thomas* veranstaltete in einigen sächsisch-thüringischen Städten Abendmusiken mit alten und neuen deutschen Chor- und Orgelwerken. Im Herbst wird der Chor Einladungen aus den Baltischen Ländern und Westdeutschland folgen.

Verschiedene Persönlichkeiten des rheinischen Musiklebens streben eine Wiederbelebung der Werke des heute fast vergessenen rheinischen Tonsetzers *August Bungert* an. So fanden im März Kompositionsabend ein *Leutesdorf*,

Neuwied und *Mülheim* statt. In anderen Orten und im Rundfunk sind weitere Veranstaltungen geplant.

TAGESCHRONIK

Der französische Musikwissenschaftler *Julien Tiersot* hat in Grenoble die Manuskripte zweier unbekannter Lieder von *Hector Berlioz* entdeckt. Die Lieder heißen »Der eifersüchtige Araber« und »Aufruf zur Freundschaft« und sind im Jahre 1818 komponiert worden. Außerdem fand er ein unbekanntes Manuskript *Debussys*. Das Werk ist eine Kantate, betitelt: »Daniel«.

Das italienische *Musikarchiv Bottini*, das 1200 Manuskripte bedeutender Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts umfaßt, die zum Teil noch ungedruckt sind, ist durch Schenkung in den Besitz des Konservatoriums in *Lucca* übergegangen. Die Komponisten der alten Musikstadt Lucca, vor allem *Boccherini* und sein Kreis, sind in der Sammlung mit ihren namhaftesten Arbeiten vertreten.

Am 31. März beging die *Musikabteilung der Preußischen Akademie der Künste* die Feier ihres *hundertjährigen Bestehens*. Sie veranstaltete eine *Morgenfeier*, bei der der Präsident, *Max von Schillings*, eine Ansprache und *Max Seiffert* die Festrede über die Entwicklung der Musikabteilung hielt. Am 1. April folgte in der Singakademie ein *Festkonzert* unter Schillings' Leitung, in dem Werke von G. Schumann, Bruch, Trapp, Humperdinck und Schillings geboten wurden. Aus Anlaß dieses Jubiläums wurde eine höchst reichhaltige *Ausstellung*, die in Bildern, Musikmanuskripten und anderen Handschriften eine Übersicht über die Geschichte der Abteilung in den hundert Jahren ihres Bestehens bot, veranstaltet.

Der *Internationale Musikwettbewerb 1933 in Wien* findet vom 26. Mai bis 16. Juni statt. Er umfaßt Gesang und Klavierspiel. Über die Preiszuerkennung entscheidet eine unter dem Vorsitz des Wiener Staatsoperndirektors *Clemens Krauß* stehende Jury, der Meister von internationalem Ruf aus 14 Staaten angehören. An die Sieger des Wettbewerbes gelangen Geldpreise der Stadt Wien in Höhe von 20 000 österreichischen Schillingen, sowie mehrere Studienstipendien und eine Reihe von Diplomen zur Verleihung. Deutschland wird in das Preisgericht für Klavier entsenden: Backhaus, Gieseking, Friedman, Elly Ney, Ernst Riemann; in das Preisgericht für Gesang: den Münchener Generalintendanten Franckenstein, Paul Bender, Friedrich und Eva Plaschke.

Der Internationale Franz-Liszt-Wettbewerb für Pianisten in Budapest umfaßt die Tage vom 4. bis 20. Mai und steht unter dem Protektorat des Reichsverwesers von Ungarn sowie der Kultus- und Unterrichtsminister. Er bedeutet eine Huldigung für Franz Liszt und bietet jungen Klaviervirtuosen aller Länder Gelegenheit, Werke dieses großen Ungarn persönlich öffentlich vorzutragen. Für diese Veranstaltung sind Barpreise von mehr als 15 000 Pengös gestiftet. Weitere Preise stehen in Aussicht. Die Jury setzt sich aus internationalen Musik-Kapazitäten mit starkem deutschen Einschlag zusammen.

Gründung einer Arbeitsgemeinschaft Berliner Musikkritiker. Auf Einladung der Gruppe Musik des Kampfbundes für Deutsche Kultur versammelte sich eine Anzahl führender Berliner Musikkritiker zu einer Besprechung über einen Zusammenschluß der auf dem Boden des neuen Deutschland stehenden Musikkritiker. Die Besprechung führte zu der einmütig gefaßten *Entschließung:* »Die Versammlung von Musikkritikern maßgeblicher Tageszeitungen und Fachzeitschriften begrüßt den Entschluß des preußischen Kampfbundführers und Staatskommissars im Kultusministerium, *Hans Hinkel*, eine neue musikkritische Standesorganisation zu gründen. Die Anwesenden erklären sich mit *dem kulturpolitischen Programm der Regierung grundsätzlich einverstanden*. Sie konstituieren zur Verwirklichung ihrer Ziele eine »Arbeitsgemeinschaft Berliner Musikkritiker«, die eine tragfähige Basis für die weitere Reorganisation des musikkritischen Berufsstandes innerhalb Deutschlands abgeben soll. Den Vorsitz der neuen Arbeitsgemeinschaft hat *Dr. Stege* übernommen.«

Die G.D.T. wählte in ihrer Hauptversammlung in den Vorstand Max Donisch, Hugo Rasch und Max Trapp. Erster Vorsitzender bleibt Max von Schillings, geschäftsführender Max Butting. Ihren Austritt aus dem alten Vorstand hatten Arnold Ebel, Georg Schumann und Heinz Tiessen erklärt. Schumann wurde an Stelle Arnold Mendelssohns zum Ehrenbeirat ernannt, während Ebel die Stelle Trapps im Beirat einnimmt.

Der neue Vorstand der »Gema« setzt sich nach der Neuwahl wie folgt zusammen: Vorstand: Heinz Bolten-Baeckers, Paul Graener, Eduard Künneke, Robert Ries.

In Berlin haben sich einige Musiker und Musik-

liebhaber zu einem »*Club für Musik*« zusammengeschlossen, zu dessen Ehrenkomitee Edwin Fischer, Eugen Jochum, Georg Kulenkampff, Wilhelm Kempff und Mme. Cahier gehören.
Eine »*Arbeitstagung zur Pflege und Forschung thüringischer Musik*« fand am 18. April in Weimar statt.
Auf ministerielle Verfügung wurde am 1. April an der Technischen Hochschule in *Breslau* ein »*Institut für musikalische Technologie*« eingerichtet. An dem Institut werden theoretische und praktische Übungen abgehalten, die zu einem »Collegium Musicum« zusammengefaßt werden. Die Leitung übernimmt Privatdozent Dr. *H. Matzke.*
Am Basler Konservatorium veranstaltet *Felix Weingartner* im Juni einen Meisterkursus für junge Dirigenten mit voll besetztem Berufsorchester.
In der *Leningrader* Staatsphilharmonie wurde eine *Richard Wagner-Ausstellung* eröffnet.
Max Regers Witwe hat *Thüringen* die im Weimarer Reger-Archiv aufbewahrte große *Beethoven-Büste* von *Max Klinger* zum Geschenk gemacht.

PERSONALIEN

Siegfried Anheißer wurde nach Ernst Hardts Beurlaubung mit der einstweiligen künstlerischen Leitung des Westdeutschen Rundfunks in Köln betraut.
Hjalmar Arlberg ist als Dozent für Gesang zu den Internationalen Musikkursen nach Salzburg berufen worden.
Herbert Biehle, bekannt durch sein Werk »Die Stimmkunst«, wird eine Reihe von Vorlesungen über sein Fachgebiet halten und beginnt mit dem Thema: »*Das deutsche Lied als Gesangsproblem*« am 3. Mai im Institut Biehle, Berlin NW., Franklinstraße 29.
Julius Bittner wurde vom österreichischen Bundespräsidenten das große silberne Ehrenzeichen verliehen.
Paul Gerhardt veranstaltete als Gast Orgelvorträge in der Leipziger Andreaskirche. Er führte nur eigene Vokal- und Orgelwerke auf.
Bernhard Günther ist in das Leipziger Schachtebeck-Quartett als Cellist eingetreten. Der Künstler, der letzthin auch als Gambensolist Erfolge errang, behält seine Lehrtätigkeit in Dresden bei.
Gustav Havemann übernahm den Vorsitz des *Bundes deutscher Konzert- und Vortragskünstler* sowie des Reichskartells deutscher berufstätiger Musiker. Beide stehen in Arbeitsgemeinschaft mit dem Kampfbund für deutsche Kultur.
Viktor Keldorfer, gebürtiger Salzburger, rühmlichst bekannt als Dirigent des Wiener Männergesangvereins wie des Schubertbundes, Komponist zahlreicher Männerchorwerke, feierte am 14. April seinen 60. Geburtstag.
Pfarrer Georg Kempff, ein Bruder Wilhelm Kempffs, ist zum Universitäts-Musikdirektor und Leiter des Akademischen Institus für Kirchenmusik an der Universität *Erlangen* berufen worden.
Erich Kleiber dirigierte als Gast des dänischen Rundfunks das Kopenhagener Sinfonieorchester unter großem Erfolg.
Wilhelm Kufferath, ein früher hochangesehener Cellist, auch trefflicher Lehrer seines Instruments, feierte am 6. April seinen 80. Geburtstag.
Max Marschalk, der Musikkritiker der Vossischen Zeitung, Berlin, auch durch mehrere Bühnenmusiken vorteilhaft bekannt, beging am 7. April seinen 70. Geburtstag.
Karl Muck wurde verpflichtet, als Ehrengast ein Konzert der *Dresdener* Staatskapelle zu dirigieren.
Erich Rohde wurde an Stelle des zurückgetretenen Demmer erster Vorsitzender des Deutschen Tonkünstlerverbandes, Gruppe Nürnberg.
Max von Schillings, der als Carl Eberts Nachfolger die Intendanz der Städtischen Oper zu Berlin übernommen hat, beging am 19. April seinen 65. Geburtstag. Er tritt jetzt wieder häufig als Dirigent hervor, so leitete er in seinem Hause jüngst Wagners »Parsifal« sowie in der Funkstunde, Berlin, an seinem Geburtstag mehrere eigene Werke. Tags darauf dirigierte er zur Feier von Adolf Hitlers Geburtstag in der Städtischen Oper die Eroica.
Der staatliche *Beethoven-Preis* ist *Georg Schumann* verliehen worden.
Karl Schuricht gibt mit Ablauf der Wintersaison seine Leipziger Tätigkeit auf, um seinen Verpflichtungen im In- und Auslande nachkommen zu können.
Alfred Sittard, dem neuen Direktor des Berliner Staats- und Domchores, ist auch die Leitung des Hochschulchors übertragen worden.
Geheimrat Dr. *Ludwig Strecker*, Seniorchef des Verlages *B. Schott's Söhne*, beging am 26. März seinen 80. Geburtstag. Schon als 22jähriger übernahm er die Leitung des Verlagshauses, nachdem der letzte Schott ohne Erben heimgegangen war. Strecker vertiefte die Beziehungen zu Wagner und Liszt, denen

er bis zu deren Tod eng befreundet blieb. Er kann mit Stolz auf ein erfolgreiches Leben zurückblicken. Über ein halbes Jahrhundert ist er mit dem Musikleben seiner Zeit und der großen Geschichte des Verlages Schott verbunden, an dessen heutiger Weiterentwicklung er noch immer regsten Anteil nimmt.

Bruno Walter hat seine deutschen Konzertverpflichtungen gelöst und wird nur noch im Ausland dirigierend tätig sein.

Otto Wartisch, bisher erster Kapellmeister am Plauener Stadttheater, übernimmt die Intendanz der Vereinigten Landestheater Gotha und Sondershausen.

Friedrich Weißhappel wurde Ehrenmitglied des Janko-Vereins.

Der bisherige erste Kapellmeister der Kölner Oper, *Fritz Zaun*, wurde zum Generalmusikdirektor der städtischen Bühnen ernannt.

*

Weitere Beurlaubungen, Amtsenthebungen bzw. Rücktritte (in Ergänzung unserer Liste auf Seite 560): Die Intendanten *Gsell* (Dortmund), *Hartmann* (Breslau), *Hartmann* (Chemnitz), *Hofmüller* (Köln), *Felsing* (Schwerin), *Kehm* (Stuttgart), *Klitsch* (Kassel), *Krüger* (Freiburg), *Schoenfeld* (Koblenz), *Turnau* (Frankfurt), *Waag* (Karlsruhe). — Die Kapellmeister *Engel* (Dresden), *Horenstein* (Düsseldorf), *Jalowetz* (Köln), *Klemperer* (Berlin), *Lindemann* (Augsburg), *Praetorius* (Weimar), *Steinberg* (Frankfurt), *Szenkar* (Köln). — An Stelle von *Walter Braunfels* übernehmen Abendroth und Trunk die Leitung der Hochschule für Musik in Köln.

Neu ernannte Intendanten: *Otto Krauß*, bisher Städtische Oper in Berlin, für die Staatstheater in Stuttgart; *Alexander Spring*, bisher Nationaltheater in Weimar, für das Stadttheater in Köln, Dr. *Prasch*, bisher Gießen, für das Landestheater in Darmstadt; *Fritz Mechlenburg*, bisher Wuppertal, für das Staatstheater in Schwerin.

TODESNACHRICHTEN

Lola Artôt de Padilla † am 12. April in Berlin. Ihre größten Triumphe feierte sie in Berlin (Komische Oper und Hofoper) als unvergleichliche Verkörperin von Gestalten des jugendlich dramatischen Fachs.

Die Dresdner Gesangspädagogin *Margarete Braunroth* † im 74. Lebensjahr.

Nach längerer Krankheit † der Heldentenor der Frankfurter Oper, *Otto Fanger*, der seit längeren Jahren an dem Institut tätig war.

Musikdirektor *Max Högg*, einst einer der volkstümlichsten Münchener Militärkapellmeister, † in Füssen am 17. März im 79. Lebensjahr.

Sigfrid Karg-Elert erlag am 9. April im 56. Lebensjahr zu Leipzig einer heimtückischen Krankheit. Er war ein hervorragender Musiktheoretiker, Schriftsteller, Komponist und Orgelvirtuose. Der Verblichene, Ehrendoktor der Universität Oxford, Professor am Leipziger Landes-Konservatorium, war als Tondichter zeitweise vom Impressionismus beeinflußt.

Henriette Mottl, eine der glänzendsten Sängerinnen der Wiener Oper unter Jahn, † im 67. Lebensjahr.

Im Alter von 68 Jahren † *Tito Ricordi*, der Leiter des Musikverlagshauses G. Ricordi u. Co. in *Mailand*, das das Eigentumsrecht an den Werken der meisten italienischen Tondichter besitzt. Der Urgroßvater des Verstorbenen, Giovanni Ricordi, rief die Firma im Jahre 1808 ins Leben. Tito Ricordi gab als junger Mann die letzten Werke *Verdis* heraus und entdeckte *Puccini*, dessen sämtliche Opern er verlegte.

Anton Ruzitska, der meisterliche Solo-Bratschist der Wiener Philharmoniker wie des Rosé-Quartetts, † plötzlich zu Wien am 2. April.

Der Verleger des »Kommersbuches« *Moritz Schauenburg*, verdienstvoller Herausgeber einer Reihe populär-musikalischer Schriften, † 70jährig in Lahr.

Der auch in Deutschland wohlbekannte niederländische Violin-Virtuose und Dirigent *Alexander Schmuller* † im Alter von 52 Jahren.

Der Pianist *Karol Szreter*, einer der hoffnungsvollsten Spieler, † an den Folgen einer Operation im 33. Lebensjahr. Er war Meisterschüler Egon Petris und glänzte mit dem Vortrag Chopinscher und Lisztscher Klavierwerke.

Desiré Thomassin, dem mehrere feingeistige Kammermusikwerke zu danken sind, † 75jährig in München.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Postoffice New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

Wenn die Kunst die Zeit formen will, dann muß sie sich auch mit ihren Problemen auseinandersetzen. Die deutsche Kunst der nächsten Jahrzehnte wird heroisch, wird stählern-romantisch, wird sentimentalitätslos-sachlich, wird national mit großem Pathos, sie wird gemeinsam verpflichtend und bindend sein oder — sie wird nicht sein.

Joseph Goebbels

AUFKLANG

VON

PAUL GRAENER

Wenn man das Gesamtbild der zeitgenössischen Musik betrachtet, um sich ein Urteil darüber zu bilden, ihr Wesen zu ergründen, so möchte ich das Ergebnis (wenige Ausnahmen wollen hier wenig besagen) in dem Satz zusammenfassen: *Das Volk singt nicht mit!*

Einst war es doch so: die Großen, bis zu Wagner und Brahms, schenkten ihre Melodienfülle der ganzen Nation, auch da, wo sie sich die Massen erst langsam erobern mußten.

Unsere Zeit gibt das, was sie an Werten hat, bestenfalls ein paar Intellektuellen, die ihrerseits den Wert des Kunstwerks beileibe nicht in edler Schlichtheit, melodischer Einprägsamkeit, sondern in ganz anderen, intellektuell konstruierten Seltsamkeiten, die ihnen als fortschrittlich und interessant erscheinen, suchen.

So ist es auf dem Gebiet der absoluten Musik, und nicht anders ist es um die Oper bestellt.

Die falschen Propheten des Fortschritts und die ihnen allzu dienstbare Presse, deren Vertreter fast ausnahmslos artfremden, internationalen und liberalistischen Kreisen angehörten, vermochten durch viele Jahre das naivere Publikum vom wahren Wesen deutscher Kunst abzudrängen, indem sie ihm neue Scheinideale aufdrängten, indem sie das, was wirklich deutsch und echt (Romantik!) war, als rückständig bezeichneten und es lächerlich machten, indem sie die Künstler — meist gegen deren innerstes Fühlen — zwangen, die haarsträubendsten Kakophonien als »interessant« und »voll tiefer Problematik« zur Diskussion zu stellen, um somit selbst als interessant und auf der Höhe der Zeit zu erscheinen.

Sie nahmen für sich in Anspruch, Revolutionäre zu sein — sie waren genau so revolutionär, wie es die Politik ihrer Zeit war, die das Niederreißen, das Zerstören wohl verstand, deren Kraft aber versagte, wenn es galt aufzubauen, neue Werte zu schaffen.

Und das Publikum, um nur ja nicht ungebildet und rückständig zu erscheinen, las fleißig alles, was ihm darüber Schönes gesagt wurde, diskutierte, erhitzte sich, machte die tollsten Intellektsprünge und Kunststückchen mit und blieb darüber hinaus — sollte man es für möglich halten? — eiskalt und im Herzen unberührt.

Ja, mit dem Kopf ließ sich all dies sehr schön mitmachen. Hei, wie die Geister sich erhitzen konnten, wie die Meinungen aufeinanderplatzten, wie sie mit schönen und weniger schönen Worten jonglierten, bis — ja, bis sie eines Tages wieder mal ein Stückchen wirklicher Musik hörten, ein Lied von Schubert, eine Mozartsche, eine Beethovensche Melodie, eine Meistersingerweise, an der ihre Augen hell und ihre Herzen weit wurden und ein innerliches Mitsingen und Mitklingen ihnen ganz heimlich, und oft ganz verschämt, etwas von der wahren und echten Kunst zum Bewußtsein brachte.

Muß das alles erst heute gesagt werden? O nein, es gibt einige unter uns, die es schon längst sagten oder sagen wollten, aber sie konnten sich kein Gehör verschaffen, sie hatten wohl ihre heiligste Überzeugung, aber sie hatten nicht die Macht im Staat.

Wo sie je einmal ihre Stimme hören ließen, wo man ihren Schriften Platz schenkte, schrien die anderen, die innerlich Fremden, die uns regieren durften, sie nieder, brandmarkten sie als Reaktionäre.

Nun aber, wo das Volk sich selbst wieder findet, wo seine Seele emporsteigt wie der Phönix aus der Asche, wo sein verdorrtes Herz wieder aufblüht, nun will es auch, daß seine Kunst wieder gesundet, will eine Kunst, an der es wieder teilhaben kann, die von seinem Herzblut durchtränkt ist, die seine Seele widerspiegelt.

Es will wieder Romantik — härter wohl, als die der Vorfahren — es will wieder Schönheit — mag und soll sie herb sein — und es will wieder mitsingen können, so wie es bei den Alten, Unvergeßlichen mitgesungen hat.

Ihr deutschen Künstler, hört Ihr die Stimme Eures Volkes? Zwingt Euch nicht alles, diesem wiedererwachten Volk zu geben, wonach es hungert? Groß und herrlich ist die Aufgabe, die Eurer harrt. Vieles müßt Ihr opfern, vor allem Euch selbst in dem Gedanken, daß Ihr nun nichts sein wollt als Priester, die diesem Volk das Sakrament der Kunst übermitteln. Nicht, daß Ihr dazu in die Niederungen steigt, sondern daß Ihr die Kraft findet, das Volk zu Euch empor zu heben.

Mit reinem Geist und den höchsten Idealen müßt Ihr aber eine Sprache verbinden, die an die Herzen rührt, die edel und schlicht die höchsten Dinge allen verständlich machen kann.

Meine Kunstgenossen, wie herrlich ist es, daß wir mit unserer Schaffenskraft diesem Volke dienen dürfen!

Werdet Euch immer mehr dieses Wortes »Dienen« bewußt, denn aus ihm allein entspringt die neue, die starke Kunst, die wir erhoffen.

Falsche Originalitätssucht, das ist eine Ich-Sucht, hat viele vom rechten Weg gelockt, sie dienten sich, ihrem Erfolg, ihrem Ruhm, nicht ihrer Kunst. Dafür aber hat die kommende Zeit kein Verständnis.
Oder glaubt Ihr, daß eine Weltanschauung, aufgebaut auf das Wort »*Gemeinnutz geht vor Eigennutz*«, eine solche Kunst verstehen und dulden würde? Und nun an die Arbeit! Was Ihr auch schreibt, sei es ernst oder heiter, immer sei es edel in der Gesinnung, rein und schlicht in der Sprache!
Es lebe die Deutsche Kunst!

OPER IM NEUEN ZEICHEN

VON

WERNER LADWIG-BERLIN

»*Aufbruch des deutschen Geistes*«, so charakterisiert Reichsminister Dr. Goebbels die schicksalshafte Kulturwende unserer Tage, und wir Diener am Werk wollen freudigen Herzens mehr denn je Diener an unserem Vaterlande sein. *Diener am Werk* sind wir ausübenden Künstler, wenn wir diesen Namen zu Recht tragen wollen, immer gewesen, *Diener an unserer Nation?* Nun, wir wollen sehen, ob in dieser Frage nicht die ganze Größe unseres Berufes, wenn er eine Berufung darstellt, enthalten ist.
Die Oper, »die üppige Tochter des Barock«, hat es von jeher schwer gehabt, in die Tiefe und Breite unseres Volkes zu dringen. Das Gesellschaftsbetonte der Entstehungszeit dieser Kunstgattung hat man nie so recht abzustreifen vermocht, und kommt dann mal ein Mann des Volkes wie Lortzing, schon fällt die Menge der Ästhetik-Prominenzen über ihn her und schlägt ihn an das schwarze Brett der Musikgeschichte. Durch die 300 Jahre Oper zieht sich wie ein roter Faden der Trennungsstrich zwischen den Werken für Feinschmecker und Werken für das Volk. Das Problem »Wie schlage ich die Brücke zwischen Gesellschaftskunst und Volkskunst?« hat nur einer so recht gesehen: Richard Wagner. In der Praxis hat es noch niemand gelöst. *Die neue Zeit des jungen Deutschland muß und wird es lösen.* Hier halte ich mich an die zweite bedeutsame Forderung Dr. Goebbels': »*Die Kunst dem ganzen Volke!*« Nur unter diesen beiden Flaggen: »Aufbruch des Deutschen Geistes« und »Die Kunst dem ganzen Volke« wird das Schiff der deutschen Oper in die neue Zeit segeln können. Und schon bei der Abfahrt stelle ich die erste Forderung: Konjunkturhändler, Reaktionäre, Demagogen, die in der Oper nur eine billige Möglichkeit, dem Volke »circenses« zu bieten, sehen, bleiben ausgeschlossen. Nur die Lebenstauglichen, Kräftigen, Jungen (nicht das Lebensalter entscheidet) sollen am Werke sein. Ein heißes Herz gehört genau so dazu wie die Begabung. Beide zusammen nur können den künftigen Führertyp in der Kunst

ergeben. Richard Wagner hat als erster in prophetischer Hellsicht den Urgedanken des klassischen Festspiels für sein Volk wieder neugedacht, als erster in der Größe und Konzessionslosigkeit des Gedankens. *Bayreuth* ist erstanden, aber vor einem Parkett von Fürsten, Aristokraten, Bankiers und Geldgewaltigen. (Die wenigen Unbemittelten, die alljährlich auf Kosten der Verbände mit Freikarten beschenkt wurden, zählen nicht.) Und doch ist Bayreuth im Deutschen Volke ein *Begriff* geworden, obwohl nur die vom Schicksal Begünstigten Bayreuth selbst gesehen haben. Darum meine ich, Bayreuth ist mehr als die Stadt mit dem Festspielhaus, *Bayreuth ist das Symbol der Sehnsucht des deutschen Volkes nach einer Einigkeit in der Kunst.* Bayreuth ist der Begriff für die höchste Schönheit, Vollendung unserer aus deutscher Erde geborenen Kunst in letztem Einklang mit dem wahren Volksgefühl. Und dieses »Bayreuth« soll im neuen Zeichen überall da erstehen, für jeden, ob arm, ob reich, wo deutsche Künstler in Deutschland der Kunst zu dienen berufen sind. So sehe ich »Die Kunst dem ganzen Volke«.

Deutscher Künstler, es bedeutet viel, diese Aufgabe jetzt lösen zu dürfen, Bist du jetzt würdig, so trägt dich die Liebe des Volkes, *deines* Volkes, dann bist du zwar kein Star mehr, aber ein Auserwählter unter deinen Brüdern und ein Baumeitser am großen Dome deutschen Geistes, deutscher Kultur. Und dieses Bewußtsein stärkt zu übermenschlicher Leistung, aber es verpflichtet. Um Führer sein zu können, muß man dienen können. Und Dienst am Werk im Sinne des »Aufbruch des deutschen Geistes« und »Die Kunst dem ganzen Volke« kann allein die deutsche Volksoper, so wie ich sie sehe, schaffen. Rechten wir nicht mit den Jahren, die hinter uns liegen. Die Technik der Jazz-Kunst ist nicht mehr, weil ihr Geist, hier besser als Intellektualismus zu bezeichnen, tot ist. Sehen wir nach vorn, freudig und frühlingshaft jung, wie die Jahreszeit, in der wir leben. Beklagen wir uns nicht, daß wir nicht gleich ein Dutzend »Junge deutsche Opern« unseres Jahrganges haben. Ein Wagner lebt nur alle 300 Jahre, und das Vermächtnis, das uns Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Weber, Lortzing, Cornelius usw. usw. in die Hände gelegt haben, hat schon mehr als einer Generation Lebens- und Arbeitsinhalt gegeben. Nur sind die Generationen, die das Vermächtins wahr und rein erfüllt haben, an den Fingern zu zählen. Freilich, das große volksumfassende junge Opernwerk muß und wird kommen, aber es muß auch wachsen können, und dazu gehört Zeit. Zudem sind unsere größten Kunstwerke immer aus der Sehnsucht geboren, und immer nur dann ist ein Führer entstanden, oder besser erkannt worden, wenn die Menge der Sehnenden so groß wurde, daß dieser eine mit dem heißesten Herzen in ihr nicht mehr Platz hatte und wie von tausend Händen emporgehoben wurde. —

Wenden wir uns also zunächst dem Werk und seinem Schöpfer zu. »Deutscher Geist« ist nicht allein durch die Deutschstämmigkeit der Persönlichkeit des Schöpfers verbürgt — oder durch ihr Fehlen ausgeschlossen. Carl Maria

von Weber zum Beispiel hatte österreichisches und französisches Blut in seinen Adern, und doch hat er den »Freischütz« geschrieben. So sehr die Forderung, der Schaffende sei auch eine lautere Persönlichkeit, und nur ein Klang, der von Herzen kommt, gehe zum Herzen, berechtigt ist, so sehr ist doch zu bedenken, daß mancher Schaffende nur das Werkzeug seines »Dämons« ist und seine äußere Lebenshaltung sehr oft im krassen Widerspruch zu seinem Werk steht. Das uralte Gesetz von Aktion und Reaktion wird entsprechend dem Stärkegrad des einzelnen Schaffensprozesses stärker oder schwächer in Erscheinung treten. Maßgebend für uns kann daher im wesentlichen nur das *Werk* sein. Die deutsche Oper hat eine große Zahl herrlichster Kunstwerke geschaffen, um die uns die ganze Welt beneidet. Hat sie im Verlauf ihrer Geschichte auch manche Umwege und Abwege beschritten, so finden wir aber immer an ihren einzelnen Höhepunkten *ihre innigste Verbundenheit mit deutscher Art und deutschem Geist.* Was hebt z. B. die Werke Glucks von den längst vergessenen Zeitgenossen ab? Nicht nur die klassisch klare und schlicht charakteristische Haltung seiner edlen Musik, sondern vor allem die gerade, festumrissene Zeichnung seiner Charaktere, die im Affekt so genau erfaßte und jeder Sentimentalität abholde männliche Gestaltung seiner Helden. Warum überdauert Mozart die Sammartinis, Paisiellos seiner Zeit? Finden wir nicht bei seinen Zeitgenossen zum Teil süßere Melodien? Es ist der Durchbruch der Menschlichkeit, der vielleicht zum erstenmal in der Operngeschichte Glucks statuenhaft gemeißelte Figuren zu wirklichem Leben erweckt. Der in seiner Jugendentwicklung stürmende Cherubim, die leidende Seele der Gräfin, die Unbändigkeit des Liebesgenies Don Giovanni, ja, das Alltagsgesichtchen Zerline, sie atmen und leben, lieben und leiden in einer Art Kunstgegenwärtigkeit, die zum Weinen und Lachen zwingt. Studiert den Harmoniker Mozart, und ihr werdet erkennen, was deutscher Geist ist. Und wie wenig die Handlung, das Stoffliche allein für den Geist eines Opernwerkes ausschlaggebend ist, auch dafür ist Mozart mit seinen oft geschmähten Textbüchern ein Kronzeuge. Man beachte, wie Mozart die aus der Vorahnung der französischen Revolution geborene Handlung Beaumarchais' vom Kammerdiener Figaro, der gegen den Grafen revoltiert, umgewandelt hat in die allgemein menschliche Geschichte vom Diener, der nicht schlechter sein muß als sein Herr. (Was nicht ausschließt, daß die Nachkriegsoper den Figaro in der Jakobinermütze aufführte!!!) Wer hätte die Sehnsucht nach Freiheit, menschlicher Freiheit, wahrer in Töne setzen können, als ein Deutscher, der Beethoven heißt! (Acht Jahre vor den Freiheitskriegen!) Was ist von dem französischen Original des »Fidelio« noch übrig geblieben, wenn das Oboen-Solo des »O Gott, welch ein Augenblick« erklingt? Das ist »Aufbruch deutschen Geistes«. Nennen wir »Zar und Zimmermann«, den »Freischütz«, das Lebenswerk Richard Wagners. Lebt unter uns nicht *Hans Pfitzner?* Wer kennt mehr von *Paul Graener* als den »Friedemann Bach«?

Und so sind wir mitten in der brennendsten Frage der neuen Operngestaltung: dem Theaterbetrieb und seinem Spielplan. Man kann bei der Frage des Spielplans jedem, auch dem schlechtesten Theaterleiter der letzten Jahre schon zubilligen, daß er von Jahr zu Jahr mehr dem Motto: »Die Kunst dem ganzen Volke« gehuldigt hat, doch nur so, wie er, oder besser sein Kassenchef, es verstand. Und das Endergebnis dieser allumfassenden Volks-Spielplangestaltung war — die Operette. Wenn Kunstinstitute von der Verpflichtung und der Subvention von Frankfurt oder Leipzig hunderte Aufführungen des »Weißen Röß'l« oder der Abraham-Operette »Victoria und ihr Husar« veranstalten, dann haben sie wohl viel Menschen, aber nicht das Volk, unser Volk erfaßt. Dann haben sie es genau so betrogen und über die Ohren gehauen, wie Krankenkassen oder Gewerkschaften. Noch schlimmer, sie haben das Wertvollste, was ihnen der einfache Mann aus dem Volke entgegenbringen konnte, das Vertrauen und den Glauben an die Schönheit der Kunst, ausgeschlachtet, um das Defizit ihrer Ohnmacht unter Vorspiegelung von Kunstleistungen mit dem sauer verdienten Groschen der einfachen Leute auszugleichen. Sie haben da, wo sie Führer, Berufene sein sollten, vor dem Geschäftsgeist eines Warenhauses kapituliert und mit öffentlichen Mitteln »Kultur zu Einheitspreisen« verkauft. Warum wundern wir uns, daß die Jugend sich dem Sport zugewendet hat? Und weiter: Wie ist es überhaupt zu dieser Operetten-Hausse gekommen, wie hat sich die Menge der Theaterbesucher zu ihr führen lassen? Die Frage ist schnell beantwortet, wenn wir die Art der Operninszenierungen der letzten fünfzehn Jahre untersuchen. Die Vervollkommnung des Films, die Verstaubtheit der bisherigen szenischen Aufmachung rief in den Nachkriegsjahren auf allen deutschen Bühnen eine Revolution der Szene hervor. Die Ansprüche des durch die optisch unbegrenzten Möglichkeiten des Films verwöhnten Publikums nach einem wirklichen Gewitter, einem richtig fahrenden Holländerschiff usw. riefen eine Lockerung der Szene hervor, die sich in vielen Stücken der Lebenswahrheit näherte, der inneren Logik der Oper und insbesondere ihren durch die Musik vorgeschriebenen Gesetzen aber immer mehr entfernte. Hierin hat der Regisseur, der sich allmählich zur Regieprimadonna entwickelte, sicher mehr verschuldet als der Dirigent, der sich natürlich auf die Dauer als echter Theatermusiker den immer phantastischer werdenden szenischen Vorgängen nicht ganz entziehen konnte und auf seine Art mit der gegebenen Größe der Partitur die Szene in Einklang bringen mußte. Soll ich wirklich alle die Unsinnigkeiten aufzählen, die wir jungen Dirigenten in der Nachkriegszeit erlebt und zum Teil als unreife »Leute vom Bau« begeistert mitgemacht haben?: Elisabeth singt im Tannhäuser ihre von weitem Raum- und Glücksgefühl erfüllte Hallenarie in einer kleinen Zelle wie auf einem Postamt. Die farbensprühende Figaro-Musik Mozarts findet auf der Bühne nur schwarz und weiß, jede bunte Farbe ist zugunsten der Marotte des Regisseurs verpönt. Daß Don José in der Carmen als Schupo-Offizier von 1929

auftritt, deckt sich mit seiner Blumenarie genau so wenig, wie etwa in der Kaffee-Kantate von J. S. Bach ein in die Handlung einprojiziertes Reklameplakat für eine Kaffeemarke den Kunstgenuß der Hörer gesteigert haben dürfte.
Und die Einwirkungen dieser Regieauswüchse auf den *Sänger?* Von jeher stand der schön singende Mensch im Mittelpunkt der Oper und des Publikuminteresses. Wie sollte nun der Sänger sich mit den zum Teil akrobatischen Ansprüchen des Regisseurs abfinden, andererseits aber seine stimmliche und musikalische Leistung auf gleicher Höhe halten wie seine schauspielerisch erheblich weniger in Anspruch genommenen Vorgänger? Seien wir ehrlich: die durch Filmschönheiten verwöhnten Augen unseres Publikums haben uns manche unförmige Isolde, manchen dickbäuchigen Siegfried abgewöhnt, aber, Hand aufs Herz, welcher Sänger vermag heute den stimmlichen Feinheiten einer Mozart-Arie gerecht zu werden, die Mozart für Alltagssänger schrieb? Also auch hier wurde eine Selbstverständlichkeit, daß der darstellende Mensch auch ansehenswert sein müsse, durch Überbetonung der optischen Idealvorbilder zu einem erheblichen Nachteil zum Schaden der Kunst. Wenn man auf dem Kopf steht und mit den Beinen strampelt, kann man schon aus physischen Gründen nicht die Koloraturen der Königin der Nacht singen. Und die physische Kraftleistung einer Brünnhilde kann nicht einem sylphidenhaften Körper entwachsen, genau so wenig, wie eine Violine Kontra-Baß-Töne von sich geben kann.
Ich übergehe die außerkünstlerischen Tendenzen, die mancher Inszenierung eingeflochten wurden, ich erinnere nur kurz an die Detailinszenierungen der letzten Zeit, wo man sich darüber stritt, ob der im Freischütz geschossene Adler mit ausgebreiteten oder gefalteten Flügeln herunterstürzen müsse, ich stelle nur fest: das nicht einer gehobenen Gesellschaftsklasse angehörende Publikum, die nicht durch eine Presse und Milieu gaumengereizten Hörerschichten sind in der Vergangenheitsoper nur bescheiden auf ihre Kosten gekommen. Und wenn es der Fall war, dann war es meist der jeweilige Gesangsstar oder die Macht und Volkstümlichkeit mancher unsterblichen Musik, die das Fähnlein der Aufrechten in der Oper noch zusammenhielt. Mag der einzelne Künstler noch so beseelt gewesen sein von der Größe seiner Mission, die Kunst*institute* und ihre leitenden Persönlichkeiten haben in den meisten Fällen nur den Pleitegeier der zusammenschmelzenden Einnahmen, nie die Flammenzeichen am Horizont unserer Volkskultur gesehen. Und nun ist das Ei des Kolumbus gefunden, nun hat nicht das Individuum, sondern das Volk das Genie gezeugt, das klar und einfach, schlicht und dienend Künder der Selbstverständlichkeit wurde: »Die Kunst dem ganzen Volke«, und für uns Künstler, Schaffende und Vermittelnde bricht ein neuer Tag in der Schöpfungsgeschichte unseres Berufes an.
Und so wachsen mit Selbstverständlichkeit die *Richtlinien:* Kunst heißt

Können. Theaterkunst muß festlich, nicht alltäglich sein. An die Stelle der Sensation setzen wir Feierlichkeit. Wir Musiker wissen, was im Dreiklang die große Terz sein kann! Nur durch die Musik, die tiefste, unausgesprochenste aller Künste, erhält die Oper ihren Sinn, ihren Verstand. Ist unsere Zeit »stahldurchklirrt«, so wird die Opernkunst im geistigen Sinne auch stahldurchklirrt, männlich und schlicht sein. Der Kampf der Wagen und Gesänge wird uns bei den Gesängen sehen, aber da werden wir kämpfen um unser Volk, für unser Volk. Der Kreis der Opernbesucher wird wachsen bei *unserem* Händel, wenn die Größe des »*Julius Cäsar*« rein und unverfälscht zum Volke spricht. *Mozart* wird mehr als ein liebenswerter Rokoko-Meister sein, wenn unsere Hörer durch die ewige Schönheit seiner Gestalten in die wirklichen Leiden und Freuden seiner lebenden Menschen blicken. *Lortzing* wird seine gesunde, erd- und volksverbundene Kraft entfalten wie nie, wenn seinen Werken die ganze Liebe, die ganze Sorgfalt und Verantwortung entgegengebracht wird. *Webers* Freischütz wird das Lied unserer Heimatwälder mächtig über die Lande brausen lassen, wenn er fern von Spielzeugschachtel-Inszenierung und losgelöst von Shakespeare-Tragik den ganzen Zauber seiner deutschen Romantik entfalten kann. *Wagners* Lebenswerk wird endlich einmal im Sinne des großen Schöpfers, frei von aller mißverstandenen Tradition, die oft nichts andres war als plumpste Reaktionärkunst, erstehen, wenn wir uns in Demut vor seinen Genietaten beugen. *Werktreue vor allem, Achtung vor dem Werk und seinem Schöpfer!* Wer sich vor das Werk zu stellen beabsichtigt, soll unter die Autoren gehen. Wir wollen als ehrliche Makler zwischen dem Werk und den Aufnehmenden vermitteln. Unser Publikum soll nicht durch uns, sondern durch das Werk eines Großen belehrt werden. Wir wollen nichts als selbstverständlich voraussetzen, wir wollen als Führer mit den Kunstwilligen den Weg vom Tal bis zur Höhe gehen. Wir wollen nicht dünkelhaft, sondern bescheiden und dankbar sein, als echte Lehrer eines selbstlosen Lehrberufes. Wir wollen unsere Leistung sehen vom Aufstieg unseres Vaterlandes aus, wir wollen uns eingliedern in die Aufgaben der Nation und gemäß unserem Beruf dort einsetzen, wo die dem deutschen Menschen eigene Fackel der idealen Begeisterung eines Feuers, sie zu entzünden, bedarf. Und ebenso verlangen wir: Großzügigkeit der Kunst. Die sehenden Augen unserer Zeit wollen nicht Altväterhausrat und reaktionäre Beschränktheit. Alle Mittel, die der Kunst zu dienen geeignet sind, sind zu wahren. Ob Lohengrin mit oder ohne Bart, ist genau so unwichtig wie die Streitfrage, ob die Wartburg eine Esse hat oder nicht. »Aufbruch des deutschen Geistes« heißt groß und großzügig sein und sich nicht zuletzt der deutschen Meister erinnern, die von den bisherigen Machthabern beiseite gestellt wurden (Pfitzner, Graener usw.). Alles Ausländische, das echt, menschlich und künstlerisch und im Sinne einer Volkskunst würdig ist, wird bei uns ebenso eine Pflegestätte finden, wie wir, die Nation der Denker und Dichter, immer einem Shakespeare, einem Verdi gehuldigt haben. Das

echteste Deutschtum war nie kosmopolitisch, ein Fehlschluß, sondern es war so gut deutsch, daß es die Welt erobert hat und dann, der Prophet im Vaterlande (!), als neue Weisheit nach Deutschland zurückkam. Unsere Oper hat darum die große Aufgabe, sich ein neues junges Deutschland zu erschließen. Sie wird den deutschen Geist aufbrechen mit den besten Mitteln ihrer Kunst, auf die schlichteste, einfachste, klarste und geradeste Weise der Inszenierung, die werkgetreueste Darstellung der Musik unter Aufbietung aller, reichster Mittel. Sie wird *Gluck* und *Händel* bringen, genau so wie *Mozart*, vieles von *Haydn*, über Fidelio, die meisten *Lortzing-Opern*, über *Weber*, *Marschner*, den gesamten *Wagner* zu *Pfitzner*, *Humperdinck*, *Graener*, manches von *Richard Strauß*, sie wird die gute entspannende klassische Operette pflegen, wie sie *Verdi* und *Bizets* Carmen nicht vernachlässigen darf.
Sie wird sich hüten, die neue Zeit mit einer »Revolution nach rückwärts« zu verwechseln, und wird dem Konjunkturhelden vom »Aufbruch des deutschen Geistes« genau so den Rücken zeigen wie den Jazz-Negern des »Jonny spielt auf«. Die Stars werden nicht sich, sondern ihre Aufgaben darstellen, und der deutsche Künstler wird nicht ein Prominenter, sondern ein Diener am deutschen Volke werden. Das deutsche Volk wird nicht nur eine Pflicht, sondern ein Recht am deutschen Kunstleben haben, und der deutsche Künstler, nicht zuletzt, wird das Wort Mozarts so recht empfinden: »Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! Doch, das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutsche mit Ernst anfingen, teutsch zu denken, teutsch zu handeln, teutsch zu reden und gar teutsch zu singen!«
So sehe ich den Geist der deutschen Kunst aufbrechen zum Besten des ganzen deutschen Volkes.

APPELL AN DIE SCHAFFENDEN

VON

MAX TRAPP-BERLIN

Als ich vor elf Jahren (1922) von Alfred Heuß aufgefordert wurde, in seiner Zeitschrift einen kleinen Artikel über mich und mein Werk zu schreiben, habe ich in Erkenntnis der damaligen Lage über die Musik im allgemeinen einige Gedanken geäußert, die auch heute noch ihre Gültigkeit besitzen. Es finden sich darin folgende bekenntnisreiche Sätze:
»Ich strebe nach Melodie. Ich glaube, daß sie, die in unserer Zeit so vielfach verpönte, doch wieder zu Ehren kommen muß, daß sie Retterin aus dem Chaos unserer Stürme werden wird. Wie viele Begabungen gehen am Intellekt zugrunde. Bei so vielen neuen Kompositionen werde ich das Gefühl

nicht los, daß der Autor sich scheut, natürlich zu sein und lieber die kompliziertesten Krämpfe erleidet, als daß er sich der Gefahr aussetzt, durch seine Natürlichkeit Angriffsflächen für sein Werk zu schaffen. Das ist schade. Natürlichkeit ist Kraft, Gesundheit, Wahrheit, Größe. Der Intellekt verleitet zur Lüge — auch vor sich selbst. Das Primäre eines jeden Kunstwerks war noch immer der Einfall. Ich gebe zu, daß es nicht immer leicht ist, den graden Weg zu wählen. Lieber aber ein ehrliches, unvollkommnes Werk, das *Charakter* hat, als diese grauen Quallen, die mit unsagbarer Mühe ausgeklügelt, doch nur — ich möchte sagen — kunstgewerblichen Wert besitzen können. . . . Die Gefahr der Äußerlichkeit ist da, man muß dagegen steuern, bescheiden, einfach, naiv sein können (nicht gemacht naiv), auf eine stetige, ruhige Entwicklung vertrauen und nicht den Boden, auf dem wir gewachsen sind, verleugnen. Es gab vor uns Meister, die ihren starken Instinkt grade für das Notwendige bewiesen. Wir wollen sie nicht nachahmen, wir müssen aber darauf bedacht sein, uns ihre »Notwendigkeiten« nutzbar zu machen und neue Formen zu finden, ebenso gesund und sicher, das große Ziel vor Augen, wie sie. Ich glaube an Inspiration. Intellektuelle Gebilde ohne innere Überzeugungskraft müssen die Künste degenerieren. Verblüffen können sie, aber sie geben zu wenig, um vor der Zeit zu bestehen, die doch einmal die gerechte Richterin sein wird.«

Der Widerhall dieses kleinen Aufsatzes war damals recht verschieden. Einige Gesinnungsgenossen beglückwünschten mich zu meinem »Mut«, andere zuckten wohlwollend die Achseln, und wieder andere wurden meine Gegner. Damals, am Anfang der marxistischen Korruption, ahnte ich kaum, daß ein solches Bekenntnis kunstpolitisch ausgewertet werden konnte.

Heute, nach elf Jahren, wo die Zeit die »gerechte Richterin« geworden ist, wird man zweifellos den damaligen Ausführungen tieferes Verständnis entgegen bringen, denn damals kämpfte man gegen »Reaktion« und wollte mit dem Diktat einiger intellektueller Gehirne den »Fortschritt« erzwingen. Welch ein Fortschritt es war, sagt uns heute die Erfahrung, denn die Kunstentwicklung jener Zeit hat durch das öde Nachbeten der sogenannten sachlichen Lehre allmählich das Volk von der Kunst entfernt, und übriggeblieben ist der kleine Kreis blutleerer Ideologen, der an philosophierenden Literatengesprächen Genüge findet.

Die Sachlichkeit, die gepredigt wurde, war geistig genommen das Unlogischste von der Welt. Wie konnte man in der Kunst, die ihrem Wesen nach das Gegenteil von Sachlichkeit ist, die unwägbare Hintergründe besitzt, eine solche Forderung stellen? Heute sehen wir klar, daß eine mit geometrischen Figuren bedeckte Fläche kein Bild ist. Wir können ein gewisses Vergnügen am Ornament feststellen, können aber diesem Ornament niemals seelische Funktionen zubilligen, sondern höchstens dekorative. Das waren vielleicht Teppichentwürfe, Tapetenmuster, lauter nutzbringende, zweckdienliche Ge-

bilde, niemals aber inhaltvolle Gefühlsäußerungen eines schöpferischen Menschen. Ähnlich war es in der Musik: Das Ornament, die zeichnerische Linie genügte *allein* und sollte, da man ja gefühlsmäßig keine Einstellung dazu bekommen konnte, für schöpferische Intuition gelten und für wer weiß welchen tiefen seelischen Gehalt Zeugnis ablegen. Da wurde herumgedeutelt, da wurden durch Schlagworte Begriffe aufgestellt, die alles Mögliche erklären sollten, nur nicht die Impotenz des Schöpfers. Ich will ganz schweigen von all den pathologischen Auswüchsen, die von der bildenden Kunst über die Literatur auch auf die Musik hinüber gewechselt haben. Niemand hat darüber Treffenderes gesagt als Schultze-Naumburg in seinem Buch »Kunst und Rasse« (Verlag Lehmann, München).
Wenn man jetzt fragt: »Was nun?« Kritisieren ist leicht, Aufbauen und Bessermachen schwer. Man kann nur eine Antwort darauf geben: »Was habt ihr mit all denen gemacht, die bereit waren, Kunst zu schaffen? Ihr habt sie entweder durch falsche Vorbilder und durch ein von artfremder Rasse aufgestelltes Diktat vernichtet, oder, wenn sie sich treu blieben, so selten zu Worte kommen lassen, daß sie verkümmerten und den Kampf frühzeitig aufgaben.« — Es ist nicht zu verlangen, daß heute bereits eine Schar von Persönlichkeiten vorhanden ist, die mit neuen Beweisen dem Volk zeigen kann, was ihre Meinung von der Kunst ist. Durch die Verdrängung aus ihrer Wirksamkeit sind viele inaktiv geworden; von der Presse wurden sie gesteinigt und aus ihrer Bahn geworfen. Man muß ihnen Zeit lassen, wieder zur Aktivität zu gelangen, wieder den Anschluß an die geistigen Forderungen des Schaffens zu finden. Wenn man die Jugend dadurch in Gefahr brachte, daß man sie ihr Erbgut verachten lehrte, wenn man einen völlig *einseitig* verstandenen Bach (und allenfalls noch die vorbachischen Meister) als Synthese für ein sachliches, werkgerechtes Schaffen pries, so beging man Hochstapelei. Dieser so verführten Jugend wieder den Begriff des Wesentlichen in der Musik, nämlich des Gefühlsmäßigen und Ausdrucksvollen, beizubringen, muß die Aufgabe unserer Kunsterzieher sein.
Wir haben mit unserer neuen Weltanschauung in Deutschland einen Sieg errungen. Dieser Sieg aber ist in mühevoller Arbeit, in strengster Selbstzucht und größter Verantwortlichkeit der Jugend gegenüber auszuwerten. Erst wenn das ganze Volk wieder an unsrem Schaffen *teilnimmt*, erst wenn es ohne Bedenklichkeit und Furcht zur neuen Musik steht, erst wenn es in bereitschaftsvollem Mitfühlen ein neues Werk genießen *will*, dann haben wir eine neue Kunst.
Wohlverstanden: einer Reaktion will ich nicht das Wort reden, sie wäre das allerschlimmste Übel. Wir müssen immer vorwärts schauen und sollen uns dessen freuen. Die Zukunft unsrer Kunst, mag sie sich noch so radikal gebärden, muß stets die folgerichtige Entwicklung unseres Volksganzen bilden und darf den Zusammenhang nicht verleugnen. In welcher Form, mit welchen

Mitteln ein Künstler schafft, ist die Frage seiner Persönlichkeit. Weder äußerer Zwang, noch Mode, oder strenggegebene Richtungsvorschriften dürfen ein Kunstwerk beengen. Das Wesentliche ist das naturhaft schöpferische Erlebnis, das in künstlerische Form gegossen werden muß. Ist ein Kunstwerk bodenständig, so wird es auch zum Volke sprechen. Wir wollen stolz darauf sein, für unser deutsches Volk eine deutsche Kunst schaffen zu dürfen. Damit dienen wir unserer Nation und erhöhen uns selbst.

DAS DEUTSCHE KONZERTLEBEN UND SEINE ERNEUERUNG

VON

HANS BULLERIAN-BERLIN

Kunst und Musik der Nachkriegsjahre! Gedanken kommen — ich schaue um ein Jahrhundert, um mehr noch zurück. Für den deutschen Intellektmenschen sind Goethes Schriften ein Brevier. Was Wunder, da Goethes Worte überzeitlich sind, Mahnungen ernster Art, die auch in die Gegenwart entsendet werden? — —

Im Nachdenken über deutsche Musikzustände will ich eine Pause machen, meine Seele reinbaden von dem Kümmernis über die Ereignisse der Jahre 1920—1930; ich greife in den Bücherschrank — Goethes »Wilhelm Meister«. Wilhelm Meisters »Wanderjahre«. — »Im Gegensatze steht die Prüfung des Neuen, wo man zu fragen hat, ob das Angenommene wirklicher Gewinn oder nur modische Übereinstimmung sei? Denn eine Meinung, von energischen Männern ausgehend, verbreitet sich kontagios über die Menge, und dann heißt sie herrschend — eine Anmaßung, die für den treuen Forscher gar keinen Sinn ausspricht.«

Ich suchte Ablenkung bei Goethe, aber sofort wurde ich durch seine Worte in die Gegenwart wieder versetzt. Haben sie nicht einen ganz eigenen Bezug auf die eben verflossene Kunstperiode, ja, noch mehr, wirken sie nicht wie eine scharfe und höchst berechtigte Kritik der Jahre 1920—1930, der Jahre der Atonalität, der »Neuen Musik«? — Mit einer Einschränkung. Goethe spricht von energischen Männern — ach Gott — die Energiemenge der Führer der »Neuen Musik« war doch nicht allzugroß, vielmehr stand es so: riesig war die Menge des zur »kontagiösen« Verbreitung zur Verfügung stehenden Zeitungspapiers; wer die Presse hat, kann fördern, kann einwirken, kann zu hohem Grade die öffentliche Meinung formen. Viel tut es da, wenn so ein Zeitungslautsprecher, der bisweilen auch zum Reklameschallrohr werden kann, in richtiger Weise bedient wird. Dieses »Bedienen« ist freilich eine ganz andere Sache als das »Dienen«, als das der Sache, dem deutschen Staate

und der deutschen Kunst seine Kräfte widmen — wie wir es jetzt nach der Revolution 1933 verstehen und überall einleiten und ausführen wollen. Was vielmehr dieses »Bedienen« hieß, das wollen wir jetzt mal recht genau besehen und uns belehrend darüber verständigen — es werden sich ganz interessante Zusammenhänge zeigen mit Kunst, mit Politik — und — mit Kunstpolitik!

Wie soll man am besten diese »kunstpolitische« Epoche zeichnen? Nun, sehen wir uns einmal die Führer an. Die sind? Da geraten wir gleich aufs Problem: Die Führer der Musikbewegung waren erst in zweiter Linie die Komponisten, die Schaffenden, weit mehr traten, oder besser, drängelten sich in den Vordergrund die Literaten, die Theoretiker der »Neuen Musik«, und vor der Front, kommandierend, schritten die musikalischen Zeitungskönige, die weltbekannten, richtunggebenden Musikreferenten — und welche Richtung es war — wir haben es alle noch in den Ohren, wie wenig lieblich es klang. Diese Musik konnte auch nicht besser sein, denn ihre günstigen, sie pflegenden Beurteiler stellten die Sache hinter die Mache, das Leben hinter den Schein, den Charakterklang hinter den Mißklang.

Und das war so, weil in einem, sehr gelesenen, sehr maßgeblichen Teil der Presse die Fahne dieser abstrusen Richtung hochgehalten wurde, weil die großen Kritiker dieser Richtung Lob und Tadel verteilten wie die Götter. Wer im Musikfeuilleton hochgelobt wurde, war kein unbedeutendes Rad am Wagen mehr, der saß auf dem Kutscherbock. Er fiel allerdings meist bald wieder herunter — je mehr seine Musik, durch die Richtungsmeierei begünstigt, bekannt wurde.

Somit war der Schaden, den die untereinander treulich helfenden Paladine der »Neuen Musik« positiv anrichteten, noch nicht der größte. So schnell ein solches höchstmodernes Opus zum Auftritt kam, ebenso rasch kam es auch gewöhnlich zum Abtritt. Der Hauptfehler war, daß phantasie- und erfindungsbeschwingten Tonschöpfern und ihren Werken der Platz versperrt war, noch schlimmer und verhängnisvoller, daß eine oberflächliche, erste Prüfung neu vorgelegter Kompositionen oft nur durch die Brille von Atonalitätsfexen vorgenommen wurde. Auch dies kein Wunder!

Wurde doch selbst Begabteren und Wohlmeinenden durch Beschnüffelung und Herabsetzung von Beethoven und Wagner ein fester, ewig gültiger Maßstab entwunden; das Feldgeschrei, der wahre Fortschritt sei nun da, gab den nicht ganz Feststehenden einen weiteren Stoß, und das Zeitungsgeschrei über die neuen Sterne der Kompositionskunst fand genug Gläubige.

In einer solchen Periode konnten Leute mit Witz, oder besser gesagt, »esprit« begabt, ihr Glück als Musiktyrannen machen. Ihr vollendetster Typ: Prof. Adolf Weißmann. Sicher im journalistischen Ausdruck, sehr ellbogentüchtig und daher durch Bestimmtheit und feste Abgegrenztheit keine andere Meinung duldend, also ganz Manier und vorgefaßten Ansichten unterworfen;

im sichern Besitz des Referentenpostens einer weitgelesenen Zeitung, konnte dieser Mann Jahre hindurch sich als Musikpapst fühlen.
Und diese »Weißmänner« wuchsen zu Dutzenden aus dem Boden. Die größere Provinzpresse glaubte hinter Berlin nicht zurückbleiben zu dürfen — flugs saßen an jedem kritischen Musiksteuerruder ein Talmi- und Duodez-Weißmann. Das wäre noch nicht so schlimm gewesen, wenn an derselben Zeitung noch ein zweiter Kritiker von anderer Färbung im Amte gewesen wäre. — Aber paritätisches Streben war verpönt, — nur wer den Unterwerfungseid willig leistete, die Kniebeuge mit Eleganz machte, wurde gnädigst zugelassen. So wurden die Zustände weiter und weiter schlechter, denn die einseitig losjubelnde Kritik drückte anders eingestellte Kunst zurück, die Konzertprogramme bestanden aus den »achtungshalber« gespielten klassischen Werken — aus der romantischen Periode etwas zu bringen, erweckte Mißtrauen in den geistigen Hochstand des Dirigenten — und der natürlich geistig-klaren, linearen, atonal-wunderbaren Muster-Neuheit, der auch in der Kritik nachher der Hauptplatz gebührt.
Wir wollen nicht mißverstanden werden! — Alles wirklich Neue sei stets in herzlichster Art begrüßt! — Doch Neues wächst nie aus Systemen und Spekulationen. Und wird auch nie an Systemen und Spekulationen gemessen. Die Meßwerte sind vielmehr offener Sinn und Verstand, unverbildete Meinung und Gesinnung. Wie kann nun der, dem ein System eingebläut worden ist, überhaupt zu einem Urteil befähigt, berechtigt sein?
Was heißt überhaupt neu? Bedeutet es, wenn man neue Flicken herumhängt, daß etwas Neues geschaffen ist? Und — ist das alt, was persönlich ist, was bodenständig ist, was eigengewachsen, was wohlgeformt, wenn es solche neue Flicken nicht auf dem Leibe trägt!?
Nun noch einmal Goethe. Er sagt — er spricht zwar von den Wissenschaften, aber wir übertragen es ohne Zwang auf die Kunst, auf die Musik:
»Die Untersuchung ist so nötig, als schwer, ob das, was uns von alters her überliefert und von unsern Vorfahren für gültig geachtet worden, auch wirklich zuverlässig sei, in dem Grade, daß man darauf fernerhin sicher fortbauen möge? Oder ob ein herkömmliches Bekenntnis nur stationär geworden und deshalb mehr einen Stillstand als einen Fortschritt veranlasse?« (Und nun kommt die wichtigste und entscheidende Feststellung!) »Ein Kennzeichen fördert diese Untersuchung, wenn nämlich das Angenommene lebendig und in das tätige Bestreben einwirkend und fördernd gewesen und geblieben!« Hinter diesen Satz möchte man drei Ausrufungszeichen setzen! — Ist es nötig nachzusehen, ob Beethoven, Schubert, Wagner, Bruckner, Strauß noch lebendig und einwirkend geblieben? — Ist es nötig, auf diese Frage eine Antwort zu geben?
Das sind Leute, die sich darüber wundern, daß ich einen Großmeister unserer Tage, Richard Strauß, mit nenne. Aber ich folge damit nur den höflichen

Weisungen der »Neutöner« — für die ist Strauß immer ein Vertreter des Rückschritts gewesen, ein Vater aller Hindernisse.

Ein Hindernis war er freilich oft, wenn er auf dem Programm stand und das Publikum ihm zujubelte, während die vorhergehende oder folgende Neutönerei sanft, manchmal auch etwas unsanft, von den Hörern abgelehnt wurde. Dann saßen aber diese Komponisten und der prominente Kritiker, der Giftpilz, noch viel stolzer da, jetzt waren sie Märtyrer für die gute, die große Sache geworden, die Sache der Zukunft? Damit kommen wir aber zu einer kleinen Bemerkung, die manchem der Taktstabgewaltigen das Gewissen schärfen möge.

An Novitäten hat es auf den Programmen vieler Dirigenten gar nicht gefehlt — aber, aber? Was nutzt es denn, in zwei bis drei Jahren eine Anzahl neuer Werke flott herauszubringen; so etwas sieht im Katalog prächtig aus — und wie steht es wirklich damit? Ein Werk, selbst, wie wir entgegenkommend gern annehmen wollen, virtuos gebracht, ist gerade, nur einmal gespielt, wenn es wahrhaftig neue Werte enthält, nicht genügend, um für den neuen Mann und seine Ideen zu werben! Wissen solche Dirigenten denn nicht, daß man für einen neuen Mann sich einsetzen, in rein künstlerischer Weise natürlich, daß man sein Werk beleuchten muß, es dem Verständnis zuführen muß, das gerade bedeutenden Dingen gegenüber erst wachsen, sich entwickeln und stärken soll? Aber — das verbot sich wohl manchmal; es kam heraus, — wir wollen diese Entschuldigung gelten lassen — daß die vorgeführten Werke atonalen, neutönerischen Charakters in häufigere, stärkere Beleuchtung gar nicht hätten gesetzt werden können — das Resultat wäre doch gar zu peinlich gewesen. Ich verrate kein Geheimnis, wenn ich sage, daß man dies ohne Bedenken für sehr viele der Uraufführungen der Jahre 1920—1930 annehmen kann, denn diese Sachen wirkten wie über einen Leisten geschlagen; und in der Tat, die Schablone war nie weit weg. Stellte doch einmal eine »richtungsgetreue« Musikzeitschrift genau einen Kanon auf, in wievielen Punkten sich die »neue« Musik dokumentiere: sie vermeide die und die Akkorde, führe häufig Sekundklänge ein — es waren wohl sieben Punkte — kurzum, eine Beckmesserei schlimmsten Stils enthüllte sich!

Selbstverständlich war das Podium nur da für die Herren vom Atonalitätsprinzip, für die Ritter vom Drittel- und Vierteltone. Das sonst noch Aufgeführte wurde in schlechtere Positionen gedrängt oder anders geartete Kompositionen fielen ganz unter den Tisch. So konnte es geschehen, daß Werke von Zwanzigjährigen, die treu, das heißt »parteigetreu« waren und als tüchtige Atonalitätsbonzen ihren Mann standen, glatt an die Öffentlichkeit kamen, während Schöpfungen reifer Künstler — ja sogar von solchen, die sich schon Terrain erobert hatten, nicht mehr gespielt wurden. Die traurigste Einseitigkeit herrschte — zu allen verkehrten Maßstäben kam auch noch dieser! So konnte es geschehen, daß Komponisten, die ihr Eigenstes erst bei Anwendung

großer Formen sagen, die ihre Ideenfülle nicht durch einen Fünfminutenbrenner leuchten lassen wollen — ich nenne Namen wie Siegfried Burgstaller, Kurt Henning, Vollerthun, Wilhelm Rinkens, Otto Frickhoeffer, Paul Juon, Waltershausen, noch manche wertvolle wären zu erwähnen — weit benachteiligt wurden zugunsten der Komponisten im Westentaschenformat. Selbst die großen Namen Strauß, Schillings, Pfitzner, Reznicek, Hausegger, Reger, Graener, Trapp wurden von den Programmen verdrängt.
Die Dinge, allmählich so zugespitzt, mußten zu Bruch gehen. Schon deshalb, weil das Publikum sich nicht mehr narren lassen wollte und in den Streik trat. Zuweilen stieg die Stimmung hoch und Backpfeifen dienten zum Verständigungsmittel.

*

Da kam der 30. Januar 1933! Die Revolution wird hier genau so durchgreifen, wie auf politischem und völkischem Boden! Das Wesentlichste ist schon geschehen. Im Frühjahr 1932 hat Gustav Havemann mit Siegfried Burgstaller Fühlung genommen — Fühlung darüber, wie weit die deutsche Musikerschaft in den zukünftigen kulturellen Aufbau der NSDAP. eingeschaltet werden könne. Verhandlungen mit Konopat folgten. Auf der anderen Seite wurde auch Fühlung genommen mit den politischen Kulturwarten in den Ortsgruppen der NSDAP., bis bestimmt wurde: der »Kampfbund für Deutsche Kultur« sei die Zentralstelle für alle kulturellen Bestrebungen. Damit wurde Hans Hinkel der Führer. So entwickelte sich unter seiner zielsicheren Leitung die Organisation immer mehr, die den Zustrom geistig aktiver Persönlichkeiten aufzunehmen und in geeignete Betätigungsgebiete zu lenken allein geeignet war. Die wichtigste Verbindung mit dem Leben in Bühne, Schauspiel, wie Oper und Konzert, überhaupt dem Gesamtgebiet aller deutschen Kunst, erhielt der Kampfbund durch Minister Rust und seine einzigartige Einwirkung und seine Richtlinien.
Wir Deutsche der jüngeren Gilde stehen auf streng nationalem Boden und vertreten den Standpunkt, daß die Kunst aus den völkischen Kräften erwachsen muß. Das ist Fortschritt, keine Reaktion, keine Tendenz, sondern Gegenwart und Zukunft. Reaktion ist es aber, wenn aus einem schwächlichen Liberalismus heraus heute bereits wieder dieselben Namen auf den Programmen erscheinen, deren Werke wir unter allen Umständen streichen müssen, da sie vierzehn Jahre lang gute deutsche Kunst bewußt verdrängt haben. Dies eine Warnung den schwächlichen Charaktern unter den ausübenden Künstlern. Unsere Kunst ist, wie überhaupt der ganze Nationalsozialismus, im höchsten Maße fortschrittlich. Und als Leitwort mögen uns die Worte dienen, die Reichsminister Dr. Goebbels zu den deutschen Theaterleitern gesprochen hat: »In den letzten vierzehn Jahren hat die Kunst hinter der Zeit gelebt. Also, das Auge richten auf Dinge, die heute sind, morgen kommen werden!«



Minister Joseph Goebbels



Hoffmann, München

Minister Bernhard Rust



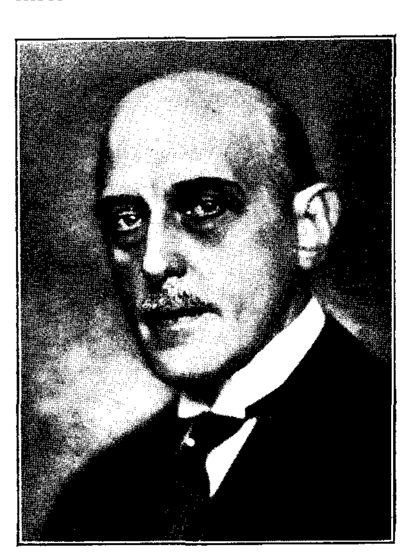
Clara Behncke, Berlin W 50

Staatskommissar Hans Hinkel



Scherl, Berlin

Paul Graener



Max von Schillings



Max Trapp



Esenwein, Kiel

Fritz Stein



Fot. Atlantic, Berlin

Horst Dressler-Andress
stellvertr. Rundfunkkommissar



Hildemeyer-Kupfer

Hans Bullerian



Werner Ladwig

ANSPRACHE

BEI DER EINFÜHRUNG IN DAS AMT DES KOMMISSARISCHEN DIREKTORS DER STAATLICHEN AKADEMISCHEN HOCHSCHULE FÜR MUSIK ZU BERLIN DURCH HERRN STAATSKOMMISSAR HINKEL, GEHALTEN AM 2. MAI 1933 VON

FRITZ STEIN-BERLIN

Hochverehrter Herr Staatskommissar!

Gestatten Sie mir, dem Herrn Minister und Ihnen, seinem Vertreter, ehrerbietigen Dank auszusprechen für das Vertrauen, das mir die Preußische Staatsregierung durch diese ehrenvolle Berufung erweist, durch diese mich völlig überraschende Berufung, mit der Sie die Verantwortung für die nächste Zukunft der Hochschule auf meine Schultern legen. Wie groß diese Verantwortung ist, weiß niemand besser zu beurteilen als ich, der aus langjähriger praktischer Erfahrung auf den verschiedensten Gebieten unserer Musikpflege weiß, welche großen Aufgaben hier der Lösung harren, — dem die Not unseres Musiklebens, wie es sich in der Nachkriegszeit entwickelt hat, auf der Seele brennt. Der Geist, in dem das neue Deutschland die Kulturaufgaben einer nationalen Erziehung behandelt wissen will, soll auch mir Richtschnur und Leitstern sein; er gibt mir die Gewähr, daß ich meine Arbeit für die deutsche Kunst einzig und allein stellen kann unter das oberste Gesetz der Pflicht und des Verantwortungsgefühls, zu dem ich schon in meiner Jugend in der strengen Schule Philipp Wolfrums, eines unserer deutschesten Musiker, erzogen worden bin. Und so gelobe ich Ihnen, Herr Staatskommissar, daß ich mit allen meinen Kräften bemüht sein werde, mein Amt zu verwalten im Sinne des Führerprinzips, das, wie Sie soeben betonten, sich gründet auf die beiden Forderungen: Autorität und Verantwortlichkeit. Unbedingte Autorität innerhalb des Wirkungskreises und zugleich unbedingte Verantwortlichkeit gegenüber den Männern, die mir ihr Vertrauen schenken.

Indem ich in diesem Augenblick dankbar derer gedenke, die vor mir an dieser Stelle ihre Kraft für die Hochschule eingesetzt haben, bitte ich auch Sie, meine Damen und Herren vom Lehrerkollegium, um Ihre Mitarbeit im Sinne jenes höchsten Verantwortungsgefühls, im Geist der Verpflichtung gegenüber unserem Volk und seinen Idealen. Wir wollen als Lehrer stets eingedenk sein, daß unsere deutsche Musik, mag sie sich im schlichten Volkslied oder in den Werken unserer großen Meister manifestieren, in ihrem innersten Wesen nie Angelegenheit des nur Sinnfälligen, der Technik, der Virtuosität gewesen ist, nur Äußerung des Spieltriebs, der neuen Sachlichkeit oder wie die Schlagworte alle heißen, sondern stets Offenbarung, Auswirkung geistiger und seelischer Kräfte, die aus den Urtiefen unseres Volkstums nach Gestaltung im Kunstwerk drängen. Nicht Artisten wollen wir heranzüchten, sondern *deutsche Künstler* bilden, die ihren Beruf auffassen als eine heilige, volkhaft, seelisch und weltanschaulich fundierte

Kulturaufgabe. Wir wollen die junge Künstlergeneration erziehen im Geiste selbstlosen Dienens am Kunstwerk, an der Idee, zugleich aber auch zur selbstverständlichen altmodischen Handwerkstreue und vor allem zur Ehrfurcht vor unseren großen Meistern. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, unsere Schützlinge allzugeschäftig vertraut zu machen mit jeder Tagesmode, mit jeder Augenblickssensation des Kunstbetriebs und der Technik. Der werdende Künstler bilde sich, wie's allezeit Meisterbrauch war, in der Stille, an den großen Vorbildern, er mache sich zunächst das reiche Erbgut der Vergangenheit zu eigen, um hierauf organisch weiterbauend dann seine eigenen neuen Ideale künstlerisch zu gestalten. Stellen wir so unsere Erziehungsarbeit auf das sichere Fundament der großen Meister, die allezeit die kühnsten Fortschrittsmusiker gewesen sind, so erhalten unsere jungen Kunstgenossen den sichersten Maßstab und Wertmesser allem Neuen gegenüber, dann werden sie nicht auf jedes Schlagwort hereinfallen, dann werden sie mit klarem Blick und selbständigem, nicht nachgeplappertem Urteil auch das Schaffen der jungen Meister zu würdigen wissen, die, um ein schönes Wort Franz Liszts zu gebrauchen, »ihre Speere in die Zukunft werfen«. Dann werden sie auch in der nationalen Musik anderer Völker, der wir uns nicht verschließen wollen, das Zeitgebundene vom Echten und Wertbeständigen unterscheiden lernen. Wir wollen also nicht nur Musiker heranbilden, sondern Persönlichkeiten und Charaktere, die in naher Volksverbundenheit, beseelt von höchstem Berufsethos und Verantwortungsgefühl ihre Kraft einsetzen vor allem anderen für eine deutsche seelenhafte Kunst, die mit reinem Herzen weiterbauen am Tempel unserer deutschen Musik.

Und Sie, meine lieben Kommilitonen, auch Sie bitte ich, stets eingedenk zu sein, daß im völkischen Wiederaufbau die geistig-kulturelle *Leistungskraft* das Entscheidende bleiben muß, die zu tiefst verankert ist im deutschen Idealismus. *Sie* sind berufen, die heilige Flamme der deutschen Musik weiterzutragen in einer neuen Volksgemeinschaft. Und für diese Volksgemeinschaft, die wir gestern am Tag der Arbeit gefeiert haben, sollen Sie sich nicht nur begeistern, sondern auch *erziehen*. Denn darauf wird es schließlich ankommen, wie sich die Begeisterung jedes einzelnen *praktisch* auswirkt für das Volksganze. Ich möchte damit sagen: Auch im neuen Deutschland, und in ihm erst recht, kommt es *neben* der Gesinnung, die für uns selbstverständlich ist, auf die *Leistung* an. Und mehr denn je muß für uns Künstler jetzt erst recht dies Leistungsprinzip gelten, nachdem im letzten Jahrzehnt ein schwächliches Ästhetentum, ein intellektuell überspitztes Literatengeschwätz sich auch in unserer Kunst breitgemacht und mit seinem unfruchtbaren Raisonnieren, Kritisieren, Nörgeln und Verkleinern selbst vor unseren Größten nicht haltgemacht hat. Hüten Sie sich vor diesem müden Geist der Zersetzung, bewahren Sie sich das edelste Gut Ihrer leuchtenden Jugend, die Begeisterungsfähigkeit für die ewigen Werte unserer Kunst, denn diese Begeisterung allein,

dies Entflammtsein in selbstloser Hingabe und Aufopferung für eine Idee zeugt große Taten, weckt erst die wahrhaft schöpferischen Kräfte. Wählen Sie sich jenes trotzig-stolze Wort Beethovens, eines der größten Willens- und Tatmenschen aller Zeiten, zum Leitmotiv Ihres Lebens und Strebens: »*Kraft* ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen, und sie ist auch die meinige!«
Erziehen Sie sich zu dieser Geistes-, Seelen- und Tatkraft, fühlen Sie sich beim Lernen und Lehren stets zu tiefst verbunden und verpflichtet dem ewigen Geist der deutschen Musik, — dann werden Sie die Sterne vom Himmel herunterholen.
Und so lassen Sie uns die Hände reichen zur frohen gemeinsamen Arbeit, und unser heiliger Schutzpatron Sankt Johann Sebastian gebe uns dazu seinen Segen!

DEUTSCHER MUSIKUNTERRICHT UND SEINE NEUGESTALTUNG

VON

HANS JOACHIM MOSER-BERLIN

Wenn die Musikpädagogik in Deutschland während der letztvergangenen anderthalb Jahrzehnte neben sehr vielem unzweifelhaft Guten *einen* Grundfehler gehabt hat, der recht oft aus seinen heimlichen Untergründen spürbar an die Oberfläche gelangt ist, dann war es der einer falschen Zeitbeflissenheit, einer krampfigen Aktualitätssucht. Das will besagen: mag das freie Schaffen unter dem Gebot der geistesgeschichtlichen Zeitlage genug seltsame Sprünge hierhin und dorthin wagen, so hat doch die Kunsterziehung für das Kind und den Laien andere Aufgaben als die, sich nur ja möglichst »auf dem Laufenden« der jeweiligen künstlerischen Saisonmode zu halten. Zwar darf sich die Kinder- und Laienmusik nicht in unermeßlichem Abstand hinter dem Geschehen der künstlerischen Frontkämpfe halten, nicht um mehrere Generationen hinter dieser Wirklichkeit einhertrödeln, da sonst aus »respektvoller Entfernung« leicht lethargischer Schlaf werden könnte. Aber eine gewisse Reaktionsdauer zwischen Abschuß und Einschlag soll und muß doch eingehalten werden, schon damit man ein wenig Besinnungszeit hat, um zu sehen, ob eine Stilerscheinung nur spielerisches Eintagsexperiment von engster Reichweite ist, oder ob es sich um eine tatsächlich in ihren Auswirkungen erhebliche Gegenwartserscheinung handelt, die auch die allgemeinere Zeitgenossenschaft etwas angeht. (Die reine Fachleuteausbildung hier immer ausgenommen.) Manche atemlos Eifrigen dagegen unter den Musikpädagogen,

die es in der verflossenen Epoche nie eilig genug haben konnten, an hoher Dienststelle auf ihren Mut und ihre geistige Regsamkeit hinzuweisen, daß sie schon Acht- und Zehnjährige mit streng atonaler Polyphonie zu füttern pflegten, werden vielleicht auch die ersten sein, die mit »36 Variationen über das Horst Wessel-Lied« in streng akkordisch-diatonischer Haltung für die Unterstufe parat stehen — das ist Charakteranlage.

Und so nicht nur in der Privat-, sondern auch in der Schulmusik. Was wir als wirklich »deutsche« Musikerziehung brauchen, ist nicht eine den Musikerzieher »gut anschreibende« Tagesindustrie des Etüdenmaterials, die von der Nachromantik in die Grimasse des Futurismus einschwenkte und nun ihr Herz für Armeemärsche entdeckt, sondern eine gerade Linie des Führens, die als ewige Konstante die Fassungsmöglichkeiten des deutschen Kindes zur Richtschnur nimmt. Dazu aber eine Mahnung: wir haben seit Jahrhundertbeginn an einer pädagogischen Schwäche gekrankt, die im schließlichen Versagen des jungen Nachwuchses 1918 sogar ihre weltpolitischen Auswirkungen gezeigt hat: daß wir dem Ellen Keyschen Schlagwort vom »Jahrhundert des Kindes« allzusehr gefolgt sind. Man verstehe mich recht — ich will ganz gewiß nicht Lieblosigkeit gegenüber dem Kinde, kalten Exerzierdrill statt Jugendgemäßheit predigen. *Aber*: wir Erzieher waren vielfach nicht mehr die Führer, sondern die Geführten; wir *verlangten* nichts mehr vom Kinde, sondern wollten es immerfort *schonen;* wir getrauten uns oft nicht mehr, es geistig straff zu beanspruchen, sondern wollten es bloß unterhalten mit Leckereien und Spielerei. Dieser schwachherzige Köhlerglaube vom armen lieben zarten Kindchen reichte oft vom öffentlichen Unterricht bis in die privateste Klavierstunde als ein verweichlichender Kotau vor (ich zitiere ein englisches Bild) »*His Majesty the child*«. Dazu gehörte, aus Liebe geboren, die aber leider oft in schädliche Affenliebe ausartete, eine Anbetung vor der »schöpferischen« Begabung des Kindes. Gewiß, das noch unverbogene, in seinen Phantasieregungen noch nicht verschüchterte und ernüchterte Kind vermag in oft den Lehrer beglückender Stärke Angeschlagenes weiterzuführen, sich in Dinge einzufühlen, bei denen selbst der Lehrer (wegen seiner Hemmungen aus Tradition und Kritik) nur schwer zu folgen vermag, eben weil der Jugendliche unbelastet und gläubig ist. Aber man muß sich darüber klarbleiben, daß diese »musischen Kräfte« in 999 von 1000 Fällen doch nur rezeptive Fähigkeiten sind, Echos auf Suggestionen, die bald vom Lehrer, bald vom Kunstwerk auf das Kind überspringen. Daß aus dem Echo eine Eigenstimme werde, ist erst das Ziel der Kunsterziehung, im Allgemeinen nicht das bereits vorgefundene Phänomen.

Wenn wir also hoffen dürfen, daß nun wieder ein männlich disziplinierteres Zeitalter für Deutschland aufgehe, dann möge der Erzieher aus einem Unterhaltungswart zwar nicht zum Drillbüttel, wohl aber zum zielbewußten Führer des ihm anvertrauten Nachwuchses werden. Man *verlange* wieder etwas vom

Kinde, die Jugend dürstet geradezu danach, daß man die in ihr schlummernde Kraft wecke und beanspruche. Und man konzentriere sich. Ohne sich in Teutschtümelei der Hurraindustrie zu verengen, sehe man darauf, daß die Jugend auch tonkünstlerisch erst einmal im eigenen Vaterland Bescheid wisse, bevor man sich mit ihr in den Noten auf interessante Auslandsreisen begibt oder gar in exotische Abenteuer stürzt. »*Deutsches Volkslied*« heißt der unerschöpfliche Themenschatz, die zentrale Stilquelle, von der immer wieder ausgegangen werden muß — zu dessen Herrlichkeit bekannte sich doch auch der *Bach* der Matthäuspassion, der *Mozart* der Zauberflöte, der *Beethoven* der Neunten Sinfonie, der *Wagner* der Meistersinger und vor allen anderen lebenslang *Johannes Brahms*. Altungarische Bauerntänze, Debussys Zärtlichkeiten und Chinesisches Porzellan in allen Ehren — eine reizende Abwechslung, Sonntagskuchen — aber erst einmal gilt es, die jungen Zähne blank zu wetzen am heiligen Roggenbrot edler deutscher Volkskunst aus alter und neuerer Zeit. Zunächst mäkeln vielleicht die kleinen Weizen- und Milchbrötchen-Konsumenten; bald aber mögen sie nichts lieber als die herzhafte, kräftespendende Schwarzbrotkrume der heimatlichen, scholleverbundenen deutschen Kunst.

NEUE WEGE ZUR PFLEGE DES DEUTSCHEN LIEDES*)

VON

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU-KÖNIGSBERG

Um sie recht zu erkennen, tut ein kurzer Rückblick not. Es war 1923. Die deutsche Jugendmusikbewegung unter Fritz Jödes Führung hatte ihren höchsten Stand und ihre weiteste Ausbreitung erreicht. In Hilmar Höckner war ihr der einsichtige Geschichtsschreiber ihrer eigenen Entwicklung erstanden. In diesem Augenblick, der die Gefahr der Verflachung und Erstarrung nicht ausschloß, traten Kräfte zutage, die zu neuer Vertiefung, zur Rückbesinnung auf den ursprünglichen Kern drängten. Es war wie einst zu Herders Zeit der deutsche Osten, altes deutsches Siedelland, in dem sie langsam und still herangereift waren. In Deutschböhmen und Deutschmähren war die unmittelbare innere Beziehung zum Volkslied nie ganz geschwunden. In grenzdeutschem Gebiet haben ja auch die Worte Volk, Volkstum einen ganz anderen, tieferen Klang und Sinn, als im Binnenlande. Dazu kam eine starke religiöse Innerlichkeit, von der alle Lebensäußerungen dieses Stammes getragen waren.

*) Für den Beginn dieser Ausführungen, deren Thema mir von der Schriftleitung gestellt war, darf ich auf mein Buch „Das deutsche Volkslied" (Max Hesses Verlag) verweisen, für den Schluß auf Kurt Zimmereimers einsichtigen Aufsatz „Wenn Arbeiter musizieren" (Tägl. Rundschau, 30. 4. 33).

Hier im Sudetendeutschtum war in aller Stille eine musikalische Jugendbewegung herangereift, die, von allem Anfang an auf deutsches Volkstum gerichtet, ein Leben im echten Volksliede war. Jedes Schreiben über die Arbeit hatte man bisher verschmäht, diese selbst war Zweck und Ziel. Das Jugendsingen blühte und Volksliederabende. Die alten Volkslieder wurden gesammelt und aufgeschrieben, die in jenen Gegenden noch in großer Zahl von Mund zu Mund gingen. *Walter Hensel* war der Führer dieser Bewegung. Nun begann, was in aller Stille herangereift war, auch nach außen sich spürbar auszuwirken. Für Juli 1923 riefen Walter und Olga Hensel zu einer Singwoche auf, die in Finkenstein bei Mährisch-Trübau, Hensels Geburts- und Heimatstadt, stattfand. Der Aufruf erging an alle, die es ernst meinten mit dem deutschen Volk und der deutschen Musik. Junge und Alte, Burschen und Mädchen, Frauen und Männer aus den verschiedensten Berufen und Ständen fanden sich da zusammen zu gemeinsamer Arbeit. Sie wurde zum Ausgangspunkt einer neuen Bewegung, die von da ihren Namen »Finkensteiner Bund« erhielt.

Mit fast religiöser Wucht hatte sich hier der Kerngedanke der Erneuerung wieder Bahn gebrochen: daß Grundvoraussetzung der Neuformung der musikalischen Volkskultur die innere Wiedergeburt des Menschen, des deutschen Menschen ist. Das war die erste Forderung an jeden einzelnen: so zu sein, wie man singt! Das Volkslied aber als echten Ausdruck tiefster völkischer Kraft sich zum Lebensbesitz zu machen, war das nächste Ziel. Dann konnte das Lied auch selbst wieder erneuernd ins Volk hineinwirken. — Unmittelbar nach jener ersten Singwoche begann die reichsdeutsche Arbeit des Finkensteiner Bundes. Im Bärenreiter-Verlag fand sie ihren Mittelpunkt, in der Form der Singwoche den eigentlichen Sammel- und Ausstrahlungspunkt ihrer musikalischen und Volkstums-Arbeit. »*Lied und Volk*« war das heilige Zeichen der organisch wachsenden Arbeit.

Aus diesem Kreise stammt jenes Lied, das wie kein anderes Ausdruck der Stimmung der Besten jener Zeit war:

Wir heben unsre Hände
Aus tiefster, bittrer Not.
Herr Gott, den Führer sende,
Der unsern Kummer wende
Mit mächtigem Gebot!

Im »*Aufrecht Fähnlein*«, einem Liederbuch für Studenten und Volk (1927), steht es zum erstenmal mit seiner kräftigen, ans deutsche mittelalterliche Lied gemahnenden Weise. Zum erstenmal erklungen aber war es bereits in der Stadtkirche zu Waltsch bei Karlsbad am Pfingstsonntag 1919. In späteren Ausgaben wurde der Abdruck der Worte (von Ernst Leibl) verboten. Dennoch ist es zum Gemeingut der ganzen Bewegung geworden, das einzige Lied jener

Niedergangszeit, das zum Volkslied wurde. Und in dem Liederbuch »*Wach Auf*« (1924) wird diesem »Deutschen Weihelied« das andere alte Volkslied vorangestellt »*Wach auf, du Teutsches Reich!*«
Warum ich dies alles berichte? Weil, wie ich glaube, gerade dieses Liedgut zeigt, daß hier Zeitgemäßes sich längst bildete. Hier hat sich in der Singwoche jene Form der Liedpflege bewährt, die wir auch heute für die Arbeit im ganzen Volk unverändert übernehmen können. Hier ist wertvollstes deutsches Liedgut im »Singenden Quell«, in den »Finkensteiner Blättern« und weiteren Sammlungen für jeden Volksgenossen leicht erreichbar. Hier wurde, von allem Anfang an, das Ausleseprinzip der Abstammung rein gehandhabt. Und an diesem Singen hat sich der Gesang unserer Studenten erneuert; der Kirchengesang, an dem sich nun wieder alle beteiligen, bekam neuen Auftrieb; das Singen des Bauern und des Arbeiters wurde wieder beachtet und einbezogen. »Lied und Volk« wurde auch das Zeichen des neuen volkstümlichen Bilderblattes, das durch ganz Deutschland und in das Auslandsdeutschtum seinen Weg gefunden hat.
Wer erlebt hat, wie jenes »Deutsche Weihelied« Hensels ins Volk drang, getragen von der Adventsstimmung der Zeit, der wußte im voraus, daß die nationale Erneuerung unserer Zeit sich ihr eigenes Liedgut schaffen würde, in dem ihr hinreißender Schwung sich ausspricht. So sind die Kampflieder der SA. und SS. urplötzlich da, Lieder von eigenem Leben und eigener Würde. Und das Horst Wessel-Lied ist fast über Nacht neben unserer Nationalhymne zum Kampf- und Siegesgesang unseres Volkes geworden. Hier werden, auf echtem Lebensboden, auch immer wieder neue Lieder entstehen und ins Volk dringen. *Hier* bedarf es nicht besonderer Pflege!
Aber anderswo ist noch Mangel und Anlaß zur Pflege. Als am 1. Mai, am Tag der Arbeit, der gewaltige Aufbruch aller schaffenden Stände des deutschen Volkes sich vollzog, da fühlte man sich wohl zurückerinnert an jenes schönste Werk deutscher Kunst, an die »Meistersinger« Richard Wagners und ihre »Festwiese«. Aber was dort von einem großen Meister rückschauend gestaltet war, der Aufzug der Stände mit ihren *eigenen Liedern*, das mangelte hier noch. Es wird unsere nächste Aufgabe sein, daran mitzuarbeiten, daß die ständische Gliederung des Volkes wieder in eigenen Liedern ihren Ausdruck finde. Die alten Handwerkslieder, die alten Arbeitslieder können uns darin Vorbild sein. Der gewaltige Siegeszug der Maschine hat einst das alte *Arbeitslied* vernichtet. Die politische Arbeiterbewegung aber hat uns nur das »*Arbeiterlied*« gebracht. Da wurde das Lied als »Tendenzlied« Ausdruck der Solidarität, Waffe im politischen und Klassenkampf. Aber es war in den Texten voll verschwommenen Weltbeglückertums und in den Chören, die man eigentlich nur im Stehkragen singen konnte, nichts wirklich Mitreißendes und Eigenes darin. Das Vorbild des kräftigen Soldatenliedes, der Marschmusik des preußischen Heeres wurde sorgfältig gemieden. Und nur die frechen kommunistischen Lieder hatten

eigene zersetzende Kraft. Die nationale Revolution hat sie gegenstandslos gemacht. Das neue Arbeitslied wird aus den Quellen zu speisen sein, die wir oben nannten, aus dem Lied der bündischen Gemeinschaft, aus den Kampfliedern der nationalen Bewegung. Aber da läßt sich nichts vorschreiben, nichts in noch so guter Absicht »machen«. Die Voraussetzungen sind da, das Volk hat das Wort!

Ein Zukunftsbild taucht da auf. Wieder ist es 1. Mai. Über die festlich geschmückte Wiese ziehen die Stände des deutschen Volkes, die Arbeiter, die Bürger, die Bauern mit ihren Liedern. Alle, die zuschauen, singen mit. Sie singen als Ausdruck unmittelbaren Lebensgefühls, als Ausdruck der nationalen Gemeinschaft, sie machen Musik, ohne es zu wissen. Lied als Lebensausdruck, als Handwerkszeichen, als Feierschmuck: ein singendes Volk!

DER RUNDFUNK – EIN VOLKSBESITZ

VON

HORST DRESSLER-ANDRESS-BERLIN

Bisher war es üblich, daß nur dem Berufsmusiker das Recht zugestanden wurde, über deutsche Musik und Musikpflege zu sprechen. Im letzten Jahrzehnt nahm die Berufsmusikerschaft das Recht, über Musikangelegenheiten zu befinden, nur für sich allein in Anspruch. Mit wachsender Ungeduld und Schärfe wurde alles, was sich nicht als Berufsmusikertum ausweisen konnte, als Dilettantismus bekämpft und verfiel der Ablehnung. Ob jemand ein hervorragender Pianist war, danach wurde nicht gefragt. Es kam nur darauf an, daß der Betreffende sich als berufstätiger Pianist ausweisen konnte. Gelang ihm das, so war er ein hervorragender Künstler, war er aber in einem anderen Berufe erwerbstätig, so erhielt er die Bezeichnung: »Dilettant«! Daß der Betreffende von der Berufung her ein weit besserer Musiker als z. B. Chemiker war, das interessierte die hohen Herren des Musikgerichtes nicht. Es ging bei den Auseinandersetzungen Kunst und Dilettantismus überhaupt nicht um die Dinge und Fragen, die das innere Wesen der Kunst und des künstlerischen Berufes ausmachen, es ging immer nur um die Organisation der Künstler und um Rechte der Erwerbstätigkeit. Der Rahmen, in welchem die Erörterungen und schließlich Kämpfe um die Durchsetzung von Bestrebungen über die Gestaltung des Musiklebens sich abspielten, wurde immer kleiner und enger. Zuletzt blieben alle Probleme nur noch in den Tagesfragen stecken. Größere Zielsetzungen kamen nicht mehr in Frage, weil man Angst hatte vor der öffentlichen Erörterung. Vielfach hatte man nämlich beobachten können, daß in einzelnen Kreisen der Öffentlichkeit die Fragen des deutschen Musiklebens besser und gründlicher behandelt wurden, als in denen der

Berufsmusikerschaft. Das war nicht etwa darauf zurückzuführen, daß die Fähigkeiten der Berufsmusikerschaft gegenüber dem Dilettantentum zurückgeblieben waren, das hatte vielmehr seine Ursache in der Beschränkung des Diskussionsniveaus. Die Gebundenheit der Verbände der Berufsmusikerschaft, die sozialdemokratische Gewerkschaftspolitik, verpflichtete zum Verzicht auf die volkstümliche Behandlung der musikalischen Probleme. Der dialektische Marxismus erzwang die dialektische Behandlung aller Vorgänge im deutschen Musikwesen. Diese Entwicklung zeitigte alle diejenigen abstrakten Vorstellungen und Verpflichtungen, die schließlich zum Chaos geführt haben.
Der deutsche Rundfunk war in den vergangenen Jahren der Hauptzeuge dieses Geschehens. In den Anfängen seiner Entwicklung kam es den Leuten, die die ersten Experimente durchführten, darauf an, zu erfahren, wie groß und wie gut das Echo ihres radiotechnischen Wirkens wäre. Als sie so etwas wie ein erstes Programm zusammenstellten, dachte man noch an das Volk. Die Vortragsfolge und die Künstler waren deutsch. Später, als die Technik den Rundfunk zum virtuosen Instrument der Wiedergabe und Übertragung weiter gestaltet hatte, da waren die Herren, die in der Leitung des Rundfunks saßen und aus der Schallplattenindustrie gekommen waren, darauf angewiesen, die führenden deutschen Musikerpersönlichkeiten für die Programmgestaltung zu verpflichten. Von diesem Zeitpunkt an begannen die akademischen, nur auf ihre Eigenliebe bedachten Musikkreise den Rundfunk zu erobern, um ihn in den letzten Jahren völlig zu beherrschen. Vorschläge über Musik setzten nicht mehr ein Verständnis des Volkes für Musik voraus oder beim elementaren Musikgefühl an, um musikalische Produktionen volkstümlich zu machen. Die dialektische Interpretation der musikalischen Produktion versuchte vom Volke eine reine willensmäßige Zusage zu erpressen. Auch hier triumphierte die dialektische Methode.
Wer den Instinkt, das Gefühl und Gemüt des Volkes ignoriert, der darf sich nicht wundern, wenn das Volk seine blassen Theorien ablehnt und sich den Teufel um diese Redensarten kümmert. Das Volk hat vom ersten Tage an alle die seinem Wesen fremden, mit seiner Art sich nicht vereinbarenden musikalischen Exerzitien des Rundfunks abgelehnt und ist dieser Ablehnung treu geblieben. Nicht, weil es wollte, sondern weil es nicht anders konnte. Das Volk kehrte in der Stunde innerer Besinnlichkeit immer wieder zu seinem natürlichen Empfinden zurück, und in den Mußestunden und in denen der Feier und Andacht brach immer wieder das deutsche Volkslied durch. Das Volk fragte nicht danach, ob jemand, der ihm sein Lied sang, ein Berufsmusiker oder ein Dilettant war, es urteilte immer nur danach, ob das Gebotene schön war oder schlecht. Wenn darum in Zukunft die Musik wieder zu ihrem Rechte kommen will, wenn die Musik wieder echter Volksbesitz werden soll, dann muß die Musikausübung für diejenigen frei sein, die ihrer bedürfen, dann muß der Hang des Volkes zur Musik und das Bestreben des Volkes, seine Emp-

findungen mit den Mitteln der Musik Ausdruck zu geben, zu seinem Rechte kommen.
Die Aufspaltungen der Begriffe über Musik und die Vorbehalte der Musikgestaltung für einzelne Musik berufstätig ausübende Gruppen ist zu überwinden. Die Berufsmusik hat, um ihrer eigenen Existenz wieder eine breitere Grundlage zu geben, keine Zeit mehr, den Kampf gegen den Dilettantismus und den Kampf gegen volkstümliche Musikpflege zu führen. Dieser Kampf ist unsinnig, weil er sich letzten Endes gegen die Musik selber wendet. Nur die Musik, die im Volke wurzelt, wird Bestand haben. Je stärker die Volkstümlichkeit der Musik und der Musikpflege in den Vordergrund gestellt wird, um so größer wird ihr Echo im Volke sein, um so eher wird auch der Berufsstand, der die Musik erwerbstätig betreibt, wieder zu kulturellem und sozialem Aufstieg gelangen. Wenn diese Voraussetzungen sichtbar werden, wird auch der Rundfunk als Mittler des gesamten kulturellen und künstlerischen Lebens, der zu einem wesentlichen Teil der Musik bedarf, dazu beitragen, allen Faktoren des deutschen Musikwesens erweiterte Lebensmöglichkeiten zu verschaffen.

NATIONALISIERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

VON

WILLI HILLE-HAMBURG

Der Umschwung des gesamten deutschen Geisteslebens, der sich gegenwärtig in einem atemraubenden Tempo vor den erstaunten Augen der Welt vollzieht, ergreift mehr und mehr auch die Belange der tönenden Kunst: der Musik.
Seien wir ehrlich. Die Musikentwicklung, besonders der letzten Jahre, in Deutschland trieb, im Schlepptau artfremder internationaler Tendenzen und Strömungen, in steigendem Maße von dem natürlichen Schaffensprinzip einer traditionsgebundenen, volksverwurzelten Kunst hinweg zu einem verwaschenen musikalischen Internationalismus ohne innere Bindung an den Blutstrom der heimatlichen Scholle. Wesensfremde Negerrhythmen verjazzten und verfrozzelten das deutsche Musikgefühl, an Bach, Mozart und Beethoven emporgezüchtet, bis zum Exzeß. Ein systematischer Boykott von Melodie und Harmonie wurde als neuer Glaube proklamiert, und diese Neutönerunmusik mit ihrem intellektualistischen Räsonnement über Seelenleere hinweg bot allzu billigen Unterschlupf für unberufene Konjunkturnutznießer, neben den wenigen zukunftsträchtigen Sämännern einer verklausulierten Neuklassik unter den Atonalen.
Keine Nation hat sich im atonalen Fahrwasser in einem Maße wie wir der natürlichen, bodenständigen Art begeben. Immer offenbaren die künstle-

rischen Äußerungen das angeborene Slaventum oder Romanentum in spezifischer völkischer Prägung durch das wuchernde Dissonanzendickicht hindurch. Aber die typisch deutsche Wesenheit, unverwechselbar aus dem ungeheuren Schatz der Überlieferung mit unserem Lebensgefühl verwachsen, ist in der jüngsten Musikentwicklung in einem Maße verloren gegangen, daß zuweilen kaum noch die deutsche Herkunft des Erzeugnisses zu erkennen ist. Hinzu kommt, daß die Gefühlsarmut unter der Flagge dieses melodie- und harmoniefremden musikalischen Radikalismus ein willkommenes Feld stümperhafter Betätigung fand. Man muß nur einmal beobachten, mit welcher »ostinato«-Besessenheit (der Rundfunk bietet genügend Beispiele dafür) ein solcher Autor sich auf einen prägnanten, gestalterisch ergiebigen Einfall förmlich stürzt, um ihn durch eine lange Reihe von Takten reminiszenzenhaft auszuschlachten; wie er auf dem Motiv spröde herumreitet, ohne sich in viel Unkosten melodisch-harmonischer Abwandlung, wie sie der wirkliche Vollblutkünstler selbstverständlich übt, zu stürzen. Und hier offenbart sich immer von neuem blitzhaft, was uns die zeitgenössische Musikkultur des letzten Nachkriegsjahrzehnts dokumentierte: das klaffende Vakuum innersten zwangsläufigen Müssens! Man machte Musik, wie man irgendein Kunsthandwerk betreibt, aus spintisierendem Wollen heraus, ohne die Spur eines bekennerhaften, ethisch inspirierten Dranges. Das hat mit Musikoffenbarung, die eine Angelegenheit des Instinkts, der Intuition, des Blutes und der Rasse ist, nicht das mindeste zu tun; da waltet lediglich eine kunsthandwerkliche Intelligenz. Das ist um so bedauerlicher, als sich in manchen neuästhetischen Kundgebungen wirklicher Könner Ansätze einer inneren Weiterentwicklung der deutschen Musikpsyche vielfältig zeigten. Aber das Gros der Mitläufer nivelliert die Kulminationspunkte einer neoklassizistischen Renaissance mit dem Vorzeichen einer figurativ-melodischen und polyphon-harmonischen Neuprägung, wie ich sie vor einigen Jahren in meinem Aufsatz »Mozart redivivus« (»Die Musik«) prognostizierte. Mehr: sie kompromittiert diese neutönerische Entwicklungsphase als das, was sie ihrer Natur nach durchaus nicht zu sein braucht: artistischen Leerlauf, destruktive Übergangserscheinung, letzten Endes Beweisführung urschöpferischer Impotenz. (Pfitzners Etikettierung: Ästhetik der musikalischen Impotenz!)

Der neue gesamtgeistige Kurs in Deutschland dürfte diese negativistische Musikentartung mit dem organischen Wachstum der nationalen Idee, wie alles andere aus der überwundenen Nachkriegsepoche, in forciertem Tempo ad absurdum führen. Es ist not, wieder Anschluß an den Blutstrom unseres eigenen Volkstums zu gewinnen, um die deutsche Musik aus der Zeit heraus ihrem Eigencharakter gemäß neu zu gestalten, ihren Wesensausdruck auf die letzte Formel zu bringen. Das kann sehr wohl in Anlehnung an eine andere als die altüberlieferte Formgebung geschehen (wie z. B. des Deutsch-

Italieners Busoni »Zigeunerlied« beweist) — aber diese Form darf nicht lediglich als gestalterische Abstraktion sich äußern, sondern sie muß sinnfällige Widerspiegelung wahrhafter, wurzelechter Innenschau, Zeichengebung impulsehrlicher Imagination sein.

Wie jede bodenständig inspirierte Kunst, so zeigt auch die deutsche Musik eine unverkennbar typische Physiognomie, allerdings mehr noch für das fremdländisch distanzierte Aufnahmevermögen als für uns selbst. Darum sollte jede Kunstentwicklung innerhalb der Gefühlszone des ihr eigenen spezifischen Kulturkreises bleiben. Also: in Richtung einer ständigen Konzentration (= Selbstbeschränkung) an Stelle einer artfremden Expansion am Schlepptau eines internationalen spirituellen Kollektivismus. Gewiß wird jedes national gerichtete Kunstschaffen von fremdnationalen Einflüssen und Tendenzen mehr oder weniger, je nach Eigenwüchsigkeit und Zeitlage, befruchtet und akzentuiert. Aber stets muß der innere Kontakt mit dem eigenen Volksbewußtsein in der schöpferischen Konzeption gewahrt bleiben, wenn das kulturelle Eigenleben der Nation sich aus seiner Eigengesetzlichkeit heraus weiterentwickeln soll. Und nur dieses ist Entwicklung im eigentlichen Begriffssinne. Alles andere, Angleichung und Amalgamierung an fremde Kultur, ist nur pathologische Hypertrophie, wenn hier der Sinn für den Duktus gesetzt wird.

Beethoven und *Wagner* — das sind die beiden Exponenten urdeutschen Musikertums und damit zugleich die Gegenpole des deutschen Wesens schlechthin, denn: in der Musik vermag sich der deutsche Genius wohl am reinsten und tiefsten zu offenbaren. Beethoven ist sittlicher Träger des mystischen Pathos (im Faustsymbol verkörpert), wie Wagner Künder des heroischen Pathos ist (in der Siegfriedssage gestaltet). Faust und Siegfried sind in der Tat die beiden Polaritäten deutschen Geblüts. Der faustische Mensch und der heldische Mensch als Synthese, als Zusammenschweißung in eine höhere Einheit: hier scheint mir heute der Wegweiser aller germanischen Kultur, vor allem die deutsche Musiksprache der Zukunft zu liegen. Der letzte mystische Beethoven hatte so wenig eine wirkliche Nachfolge wie Wagner einen Vorläufer im strengen Sinne hatte — eben weil sie deutsche Art und Weise in Reinkultur gestalteten. Erkenntnisdrang und Überwindertum, in den ewigen Gestalten der Faust und Siegfried symbolisiert: jedem deutschen Menschen mit Persönlichkeitskultur wohnen diese beiden geistig-seelischen Lebensmächte von den Ahnen her im Blut. Man blättere einmal in der Galerie großer Deutscher. (Und gerade auch in der Individualität Adolf Hitlers finden wir diese beiden arteigenen Innengewalten in selten glücklicher und fruchtbarer Mischung vereinigt.)

Doch zuvörderst muß das Komponieren in erster Linie wieder zu einer Angelegenheit der inneren Schau erhöht und verklärt werden, muß ein neuer Kult des innersten Müssens alle Künste ergreifen — wenn die Erscheinung

des neudeutschen Menschen in Klang oder Wort Gestalt (und nicht nur Silhouette) werden soll. Nur so werden die Posaunenfanfaren des wagnerischen Heroismus und die chorische Askese des spätbeethovenschen Mystizismus zueinander finden — in einer neuen, aus deutschem Empfinden geborenen Ausdrucksgestaltung. Sie braucht weder die vielfältigen neutönerischen Impulse noch die fremdstämmigen Einflüsse hermetisch von sich fernzuhalten. Aber diese sollen über den Charakter unterbewußter Anregungen hinaus die Intention nicht entscheidend befruchten. Die neudeutsche Musik soll sie sich nur insoweit zu eigen machen, als sie für die mähliche Herausbildung einer zeitbewußten, typischen, urgermanischen Heimatkunst dienlich sein kann, etwa in der Nutzbarmachung einer keimträchtigen Chromatik, deren Koloristik innerer Zwangsläufigkeit in der Konzeption hörig gemacht wird, statt äußerlicher Sinnfälligkeit.

Wir können keinen schöneren Tag erleben als die Umschmelzung der Kunst in den Gedanken der Volksgemeinschaft, als die Fruchtbarmachung der Kunst für das Volk in seiner Gesamtheit. Daß das Volk auch wieder von der Kunst mit Recht sagen kann: Du holde Kunst, ich danke dir dafür.
Joseph Goebbels

IM ZEICHEN DER WENDE

Die nichtarischen Künstler bilden jetzt eine ständige Rubrik in Zeitschriften und Zeitungen. Ein norddeutsches Fachorgan der Musik verfemte ihre Beurlaubungen, weil der Ersatz an deutschen Kapellmeistern zu mager sei; ein süddeutsches erhob seine gegensätzliche Stimme, die die Ansicht vertrat, daß aus der Provinz ein prächtiger Nachwuchs zu holen sei. Im Mittelpunkt dieses Anschauungsstreits stehen natürlich *Bruno Walter* und *Otto Klemperer.* In nobelster Kollegialität empfahl Wilhelm Furtwängler in seinem auch in der »Musik« (Seite 614) veröffentlichten Brief an Joseph Goebbels, diese beiden Persönlichkeiten vom harten Gesetz der Abberufung zu befreien. Des Ministers Antwort ließ keinen Zweifel an der Festigkeit der Regierungsmaßnahme. Walter, der sich fortan nur noch im Ausland betätigen wird, hat inzwischen folgende Erklärung der Presse übergeben:

»Es sind mir herabsetzende Gerüchte über mich zu Ohren gekommen, die mich veranlassen, mein bisheriges vollkommenes Schweigen zu brechen und zu erklären: Ich habe vor dreiundzwanzig Jahren als Wiener Hofopernkapellmeister die österreichische Staatsbürgerschaft erworben und besitze sie noch heute. Ich habe nie einer politischen Partei angehört und mich niemals politisch betätigt. Mein Leben und Handeln ist einzig und allein der Kunst gewidmet.«

Ruhiger ist es um Klemperer geworden. Und doch wurde er in den Zeiten der Krolloper von einer fanatisierten Menge als Zentralsonne musikalischer Auffassungsgröße umjauchzt. Höhepunkt: die roten Fahnen bei den Aufführungen der »Stummen von Portici«. Sein Gefolge bejubelte das Zerrbild von Beethovens Fidelio und seine Ent-

seelung der Neunten Sinfonie und stand in Begeisterung hinter ihm, als er in peinlichen Prozessen gegen die Generalintendanz den Hochsitz in der Staatsoper Unter den Linden forderte: ihm gebühre der Vorrang vor Kleiber und Blech. Wo aber blieb sein Anhang, als er die von zehn auf drei zusammengeschrumpften Konzerte im Lindenhause leiten durfte? Ein kärglich Häuflein wagte nur schüchterne Demonstrationen für seinen einstigen Abgott, und als Klemperer am 12. Februar aus dem Tannhäuser eine Travestie machte, da hing der Theaterskandal an einem Haar. Das Werk wurde schnell abgesetzt, um unter Blech seine Auferstehung in der gültigen Form zu feiern. Mehr als 40 000 Mark waren umsonst einem Ehrgeiz geopfert worden, der rascher als geahnt ausgetobt hat. Sic transit gloria populi. Nun wird der von seiner Clique einst in den Himmel Gehobene die ständige Leitung der Philharmonischen Konzerte in Moskau übernehmen, wohin auch die Mehrzahl der abgesetzten »deutschen« Orchesterleiter wie zu einem neuen Mekka pilgern wird. Habeant sibi!

*

Daß *Richard Strauß* ein Konzert in Berlin an Stelle Walters leitete, erfuhr die musikliebende Welt auch durch eine Besprechung in dieser Zeitschrift (Seite 619). Nur wenigen jedoch wird ein Brief des Meisters bekannt geworden sein, den er am 6. April an Ludwig Karpath gerichtet hat. Er lautete:

»Es scheint nicht allgemein bekannt zu sein, daß ich das Berliner Konzert Bruno Walters, das ich nach einer Meldung des »Berliner Tageblattes« als »Ersatz von Bruno Walter« leitete, ohne jegliches Honorar übernommen hatte. Vielleicht nehmen Sie Gelegenheit, in den Kreisen, die sich besonders darüber aufgeregt haben, den näheren Tatbestand mitzuteilen. Freitag mittag suchte mich Frau Luise Wolff, die Besitzerin der Konzertdirektion Wolff in Berlin, im Hotel Adlon auf und bat mich, das von Walter abgesagte Konzert zu übernehmen; ich lehnte dies mit der Bemerkung, daß ich überhaupt nicht »einspränge«, ab. Des Abends erschienen alte Berliner Freunde aus Musikerkreisen bei mir, die mich dringend beschworen, dem Philharmonischen Orchester zuliebe, das sonst einen Ausfall von dreitausendfünfhundert Mark haben würde, das Konzert zu übernehmen, und spät am Abend bestätigte mir auch die Tochter von Frau Wolff, daß Walter selbst unendlich viel daran gelegen sei, daß seine Abonnenten des Konzertes nicht verlustig gehen sollten. Daraufhin habe ich zugesagt, unter der Bedingung, daß das gesamte Honorar Walters dem Orchester überwiesen würde. Für diese meine Gutmütigkeit werde ich nun von verschiedenen Zeitungen beschimpft. Vielleicht nehmen Sie Gelegenheit, aufklärend zu wirken.«

*

Die Stelle *Fritz Buschs* ist Anfang Mai neu besetzt worden. Um den Platz, an dem einst Weber, Marschner, Wagner und über 40 Jahre Ernst Schuch gestanden haben, sollte eine Art von Wettbewerb entbrennen. Zunächst war Clemens Krauß als erster Gastdirigent aufgetreten, der neben Konzerten der Staatskapelle Straußens »Arabella« am 1. Juli dirigieren soll. Inzwischen bereitet Busch ein Operngastspiel in Buenos Aires vor, und dies im Einvernehmen mit der Regierung und mit Unterstützung des Staatskommissars Hans Hinkel. Hierfür sind die Monate August und September vorgesehen. Es kommen nur deutsche Opernwerke zur Wiedergabe unter Mitwirkung von namhaften deutschen Sängern. Anschließen werden sich acht Konzerte unter Buschs Leitung. Sein Nachfolger in Dresden ist inzwischen ernannt: GMD. *Karl Böhm*, früher in Graz, München, Darmstadt, zuletzt in Hamburg an der Oper tätig und als einer der kommenden Männer von den Urteilsfähigen längst erkannt. — Auch in Wien kriselt es: die Philharmoniker sind nicht geneigt, ihre Konzerte für die Folge Clemens Krauß allein zu überlassen; sie wollen unter Furtwängler, Walter, Muck, Toscanini, Böhm und

Ruhlmann (Paris) ihre Kunst zeigen. Noch manch Tröpfchen Donauwasser wird ins Schwarze Meer fließen, ehe die erregte Stimmung des Orchesters, dessen Vorstand, Prof. Hawranek, wegen der Meinungsspaltung zurücktrat, zur Ruhe gekommen sein wird.

*

In törichter Verkennung hat sich eine Gruppe von Künstlern in USA. (man nennt Damrosch, Kussewitzkij, Bodansky, Harold Bauer und Gabrilowitsch) gegen die Ausschaltung ihrer Glaubensgenossen in Deutschland in einer Eingabe an den Reichskanzler zusammengeschlossen. Diesem »moralischen« Druck sollte auch Toscanini erliegen: man brauchte seine Stimme. Vergebliche Liebesmühe. In würdigen Worten hat sich *Fritz Kreisler* gegen das unsinnige Gebaren gewendet. In seiner Erklärung heißt es u. a.:

> »Ich glaube, daß die Künstler, die für den jetzigen moralischen Druck auf Toscanini verantwortlich sind, gegen alle Grundsätze derselben Forderung verstoßen, die sie zu verteidigen vorgeben: nämlich der Forderung nach unbedingter Freiheit des künstlerischen Ausdrucks und nach seiner Erhebung über die Sphäre des politischen und Rassenstreits hinaus.«

Der Deutschlandsender antwortete prompt, indem er Aufführungen von Kompositionen dieser hetzenden Koterie in jeder Form, also auch von Schallplatten, verbot.

*

Daß *Toscanini* sich dieses Jahr von der Leitung der Meistersinger und des Parsifal in Bayreuth ausgeschaltet haben soll, ist eine sensationelle Ente. Frau Wagner gab bekannt, daß an diesem Gerücht kein wahres Wort sei. Gleichzeitig wurde des Künstlers Dank veröffentlicht, den er der Wagnerstadt für die Verleihung der Ehrenbürgerschaft telegrafisch übermittelte:

> »Tiefsten Dank für die über Mailand erhaltene Urkunde und Ihren wundervollen Brief. Selten habe ich eine größere Freude erlebt und selten haben mich Worte tiefer ergriffen. Ich bitte Sie, auch meinen innigsten Dank jedem Mitglied des Stadtrates auszurichten; nur bedauere ich, daß meine Antwort Sie so spät erreicht. Ein warmer Händedruck von Ihrem Bayreuther Mitbürger Arturo Toscanini.«

*

Ein unleidliches Kapitel für den deutschen Geist war von je der Romanschriftsteller und Essayist Heinrich Mann. Seine Entfernung aus der Deutschen Dichterakademie war die zwangsläufige Folge seiner besonders mit Frankreich sympathisierenden marxistischen Haltung. Bis auf eines seiner zahlreichen Bücher sind alle Erzeugnisse Heinrich Manns aus den städtischen Büchereien entfernt worden und haben den öffentlichen Verbrennungstod erlitten. Sein jüngerer Bruder *Thomas Mann* hat sich nicht gescheut, in Vorträgen über Wagner, die er auch im Ausland anläßlich der Feiern für unsern deutschen Genius hielt, einige aus Selbstbeweihräucherung und sprachartistischer Equilibristik zusammenkomponierte Deklamationsblüten von sich zu geben. In einem Protest, unterschrieben von etwa 50 führenden Persönlichkeiten Münchens, von denen hier nur Richard Strauß, Pfitzner, Hausegger, Knappertsbusch und Clemens v. Franckenstein genannt seien, wird folgendes zum Ausdruck gebracht:

> »Herr Mann, der das Unglück erlitten hat, seine früher nationale Gesinnung bei der Errichtung der Republik einzubüßen und mit einer kosmopolitisch-demokratischen Auffassung zu vertauschen, hat daraus nicht die Nutzanwendung einer schamhaften

Zurückhaltung gezogen, sondern macht im Ausland als Vertreter des deutschen Geistes von sich reden. Er hat in Brüssel und Amsterdam und an anderen Orten Wagners Gestalten als eine »Fundgrube für die Freudsche Psychoanalyse« und sein Werk als einen »mit höchster Willenskraft ins Monumentale getriebenen Dilettantismus« bezeichnet. Seine Musik sei ebensowenig Musik im reinen Sinn, wie seine Operntexte reine Literatur seien. Es sei die »Musik einer beladenen Seele ohne tänzerischen Schwung«. Im Kern hafte ihm etwas Amusisches an.

Ist das in einer Festrede schon eine verständnislose Anmaßung, so wird diese Kritik noch zur Unerträglichkeit gesteigert durch das fade und süffisante Lob, das der Wagnerschen Musik wegen ihrer »Weltgerechtheit, Weltgenießbarkeit« und wegen dem Zugleich von »Deutschheit und Modernität« erteilt wird.

Wir lassen uns eine solche Herabsetzung unseres großen deutschen Musikgenies von keinem Menschen gefallen, ganz sicher aber nicht von Herrn Thomas Mann, der sich selbst am besten dadurch kritisiert und offenbart hat, daß er die »Gedanken eines Unpolitischen« nach seiner Bekehrung zum republikanischen System umgearbeitet und an den wichtigsten Stellen in ihr Gegenteil verkehrt hat. Wer sich selbst als dermaßen unzuverlässig und unsachverständig in seinen Werken offenbart, hat kein Recht auf Kritik wertbeständiger deutscher Geistesriesen.«

Thomas Mann unterließ es nicht, einen an die »stillen Freunde seiner Arbeit« gerichteten Verteidigungshieb gegen diese »böse Handlung« zu veröffentlichen. Den undeutschen Snobismus zu entkräften ist seiner Dialektik mißglückt.
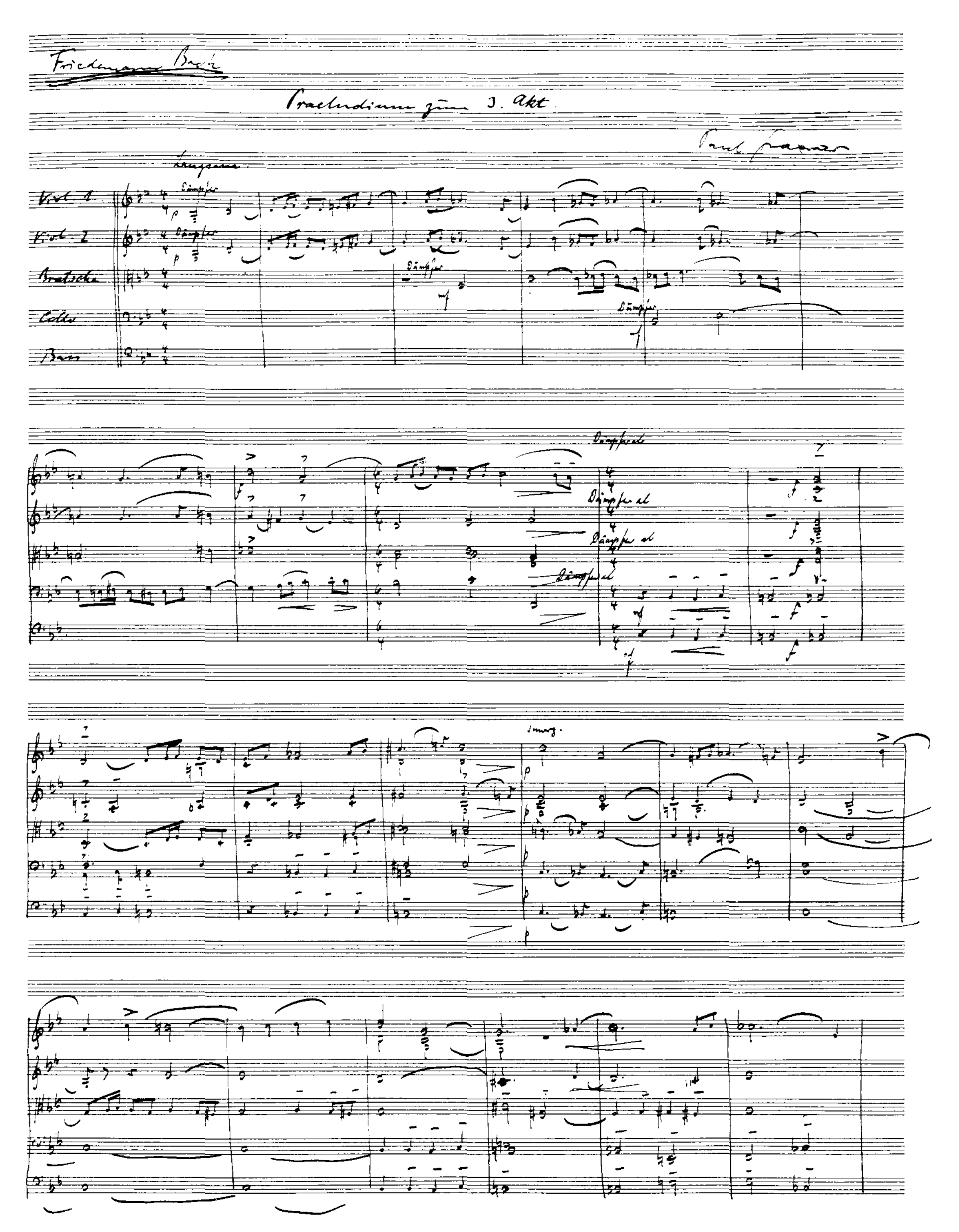
*

Die Beurlaubungen (siehe Seite 560 und 640) halten an. Neben dem Direktor Georg Schünemann sind die Lehrkräfte Daniel, Kreutzer, Eisner, Feuermann, Strelitzer, Borris, Warburg und Pfeffer durch Kultusminister Rust ihrer Ämter an der Berliner Hochschule für Musik enthoben worden; in Frankfurt a. M. mußte neben mehreren Lehrern Bernhard Sekles seine Tätigkeit als Direktor des Hochschen Konservatoriums niederlegen. An Schünemanns Stelle trat Prof. *Fritz Stein.* Der neu berufene Hochschulleiter, bisher Generalmusikdirektor in Kiel, 1879 in Gerlachsheim in Baden geboren, ist den Lesern der »Musik« ein wohlvertrauter Künstler. Ursprünglich war Stein Theologe, schwenkte unter Philipp Wolfrum in Heidelberg zur Musik über und wurde Orgelschüler Karl Straubes. Jena berief ihn 1906 zum Musikdirektor der Universität. Seiner Freundschaft mit Max Reger hat er durch wertvolle Beiträge über diesen Meister ein Denkmal gesetzt. 1914 wurde Stein Regers Nachfolger in Meiningen. Von seiner Wirksamkeit in Kiel zeugen neben der Lehrtätigkeit als Professor der Musikwissenschaft seine Orchester- und Chorkonzerte. Der Neubau des deutschen Musiklebens, den er in einem Vortrag, gehalten im Kampfbund für deutsche Kultur, entwickelte, liegt ihm sehr am Herzen. Auf kürzeste Formel gebracht sind es folgende Punkte, die im Mittelpunkt seiner Reformpläne liegen: Einbeziehung der Fachkritik in die Aufbauarbeit, Schaffung der Musikerkammer, Regelung des Tantiemewesens, musikalischer Heimatschutz, musikalische Denkmälerpflege. Und eine der wichtigsten Aufgaben: Pflege des deutschen Volksliedes, nicht im Sinne eines Jödeschen Dilettantismus und Separatismus, einer lediglich auf Spieltrieb und formale Veräußerlichung eingestellten Betrachtungsweise, sondern auf breitester nationaler, weltanschaulich und seelisch fundierter Grundlage.
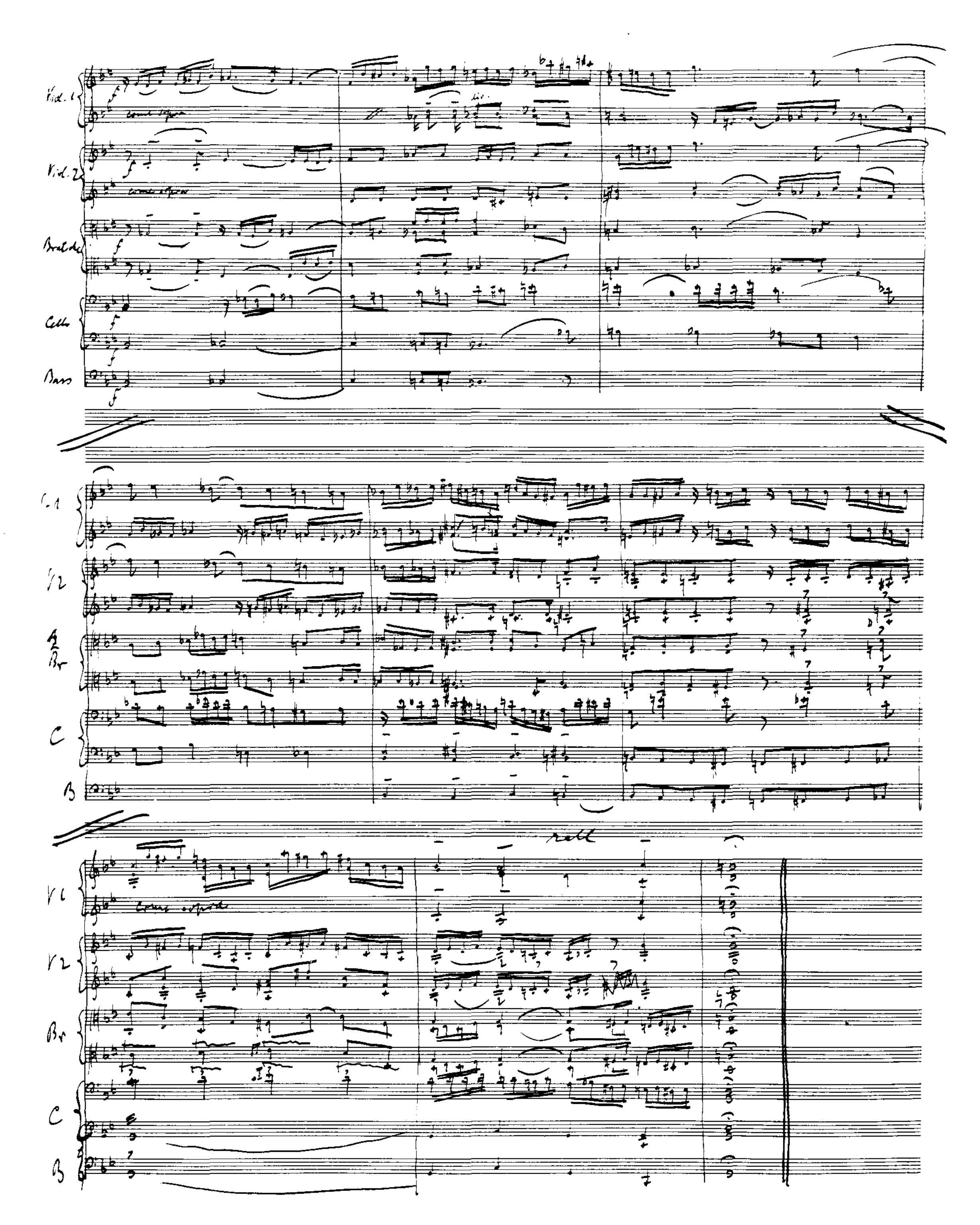
*

Seiner längst fälligen Auflösung geht nun auch der *Jazz* entgegen. Es war höchste Zeit, dieser barbarischen Invasion den Galgen zu errichten. Die ersten offiziellen Verbote werden aus Bamberg, Frankfurt a. M. und Passau gemeldet; über ein kurzes wird ihm im ganzen Reich das Totenglöckchen läuten.

*



Paul Graener: „Friedemann Bach“ Praeludium zum 3. Akt

(Mit Genehmigung des Verlages Ed. Bote & G. Bock, Berlin)



Schlußseite des Graenerschen Praeludiums

Auch *Adolf Busch* kehrt Deutschland den Rücken. Eine Portion Verärgerung über die Verabschiedung seines Bruders Fritz, für dessen Wiedereinsetzung als Dirigenten der Dresdner Staatsoper sich die beschämende Zahl von nur vier Mitgliedern zusammenfand, wird bei dem Entschluß des Geigers mitgewirkt haben. Als äußeres Motiv führt er in der Basler Nationalzeitung die »Maßnahmen gegen deutsche Juden« an. Kommt sein Schritt überraschend? Hat es nicht schon vor Jahren unliebsames Aufsehen erregt, als Adolf Busch aus steuerpolitischen Gründen Bürger der Schweiz wurde, während er die hohen deutschen Honorare schmunzelnd einstrich?

*

Zu den Boykott-Maßnahmen gegen Deutschland gehört auch die Abwürgung der deutschen Musik. Frankreich begann. Aber die Säle blieben ohne Werke von deutschen Tonsetzern auf französischen Programmen leer. Schleunigst kehrte man zum status quo zurück: die Säle sind wieder gefüllt. Die zwei Konzerte der Berliner Philharmoniker unter *Wilhelm Furtwängler* in der Großen Oper waren sogar ausverkauft, obwohl mit einer Ausnahme nur deutsche Werke auf den Programmen standen. Es war der großartigste Erfolg, den Furtwängler und sein Orchester je in Paris davongetragen haben. Polen darf natürlich nicht zurückbleiben. Hier betreibt man jetzt den Kampf gegen deutsche Schallplatten. Der Zustand wird so lange währen, bis man erkannt haben wird, daß auch unser östlicher Nachbar ohne deutsche Musik nicht auskommen kann — trotz der Gift und Galle speienden Propaganda des ehemals so jämmerlich verunglückten Ministerpräsidenten *Ignacy Paderewski,* der seine Amerikafahrt abzubrechen gezwungen war, um dafür in der Schweiz, wo er jetzt grollend haust, von dem ihm verliehenen Musikpreis der Stadt Warschau (5000 Zloty) zu zehren. Was bezweckt die Stadt mit dieser Geste? Nichts anderes, als ihren den Segen valutastarker Länder reichlich ausnutzenden ungetreuen Sohn in das gelobte Heimatland zurückzuholen. Auch *Bronislaw Huberman,* sein Landsmann, wagte kürzlich einen gehässigen Angriff auf Deutschland, dem er doch wahrlich nicht wenig zu danken hat.
Belgien traf für das Verbot deutscher Musik eine besonders feinsinnige Taktik: die politische Polizei untersagte in den ehemals deutschen Städten Malmedy und St. Vith unter der Devise »Die Umstände erlauben es nicht« Aufführungen von *Mozarts* Figaro. In Prag kam es zu deutschfeindlichen Kundgebungen, als der polnische Tenorist Jan Kiepura tschechischen und polnischen Liedern ein deutsches folgen zu lassen wagte. Als kurioses Gegenstück ist ein englisches Volksbekenntnis für die Weltgeltung deutscher Musik zu werten: durch eine Rundfrage suchte man jenseits des Kanals das Urteil über die zehn schönsten Melodien zu gewinnen. Dabei wird zwar in den Antworten am häufigsten die Marseillaise genannt; unter den bevorzugten Weisen befindet sich aber sonst nur noch eine einzige nichtdeutsche: »Je crois entendre encore« aus den Perlenfischern von Bizet. Alle übrigen acht sind deutschen Ursprungs: die Nationalhymne von *Haydn,* »Ihr, die ihr die Triebe des Herzens kennt« aus *Mozarts* Figaro, das Largo von *Händel,* »Ach, ich habe sie verloren« aus »Orpheus und Eurydike« von *Gluck,* das Thema der Celli und Bässe aus dem Finale der Neunten Sinfonie von *Beethoven,* das Preislied aus *Wagners* Meistersingern, der langsame Satz aus einer Violinsonate von *Brahms* und »Wenn du fein fromm bist« aus *Mozarts* Don Juan.
Wird es ohne Aufruhr abgehen, wenn die Welt erfährt, daß die Amerikanerin Geraldine C. Hall mit drei Millionen Mark die Deutsche Operngesellschaft in Amerika neu finanziert hat, wie der Generaldirektor der German Opera Company in New York, J. J. Vincent, jüngst in Berlin bekanntgab?

*

Die deutschen Musiker im Inland leiden schwer unter Beschäftigungsmangel. Versagt das Ausland unseren Musikern die Einreise und das Auftreten, warum dürfen Tanzorchester,

wie das des Barnabas von Géczy, z. B. in Königsberg an der Stelle, wo sonst die Philharmoniker sitzen, ihre Foxtrotts, Slowfox, Javawaltz und Tangos zur Erhebung servieren? Das Jahr 1932 zählte 15 700 beschäftigungslose deutsche Musiker! Bisher kommt nur aus Köln die erfreuliche Nachricht, daß der Polizeipräsident der rheinischen Metropole alle Genehmigungsanträge ausländischer Kapellen abgewiesen habe.

*

Münchens erster Bürgermeister Fiehler, ein warmer Freund der Musik, begrüßte die Dirigenten und Mitglieder der Philharmoniker, indem er der Versicherung Ausdruck gab, daß der Konzertverein durch die neue Regierung in seinem Wirken nicht nur nicht beschränkt, sondern wesentlich gefördert werden müsse, wie ja auch der neue Kultusminister seine außerordentliche Vorliebe für gute Musik bekundet habe; auch Reichskanzler Adolf Hitler liebe seit Jahren die Musik wie kaum irgendeine andere Kunst, wobei er die Kunst an sich selbst sehr hoch schätze und auf dem Standpunkt stehe, daß auch in allergrößter Not deren Pflege nicht zurückgestellt werden dürfe. Während man sich sonst in vielem bescheiden könne, die Pflege der Kunst dürfe keinesfalls vernachlässigt werden. So werde der Musik und den Musikern eine noch größere Aufgabe als bisher gestellt werden. Er wolle nicht leere Versprechungen geben, aber er versichere den Orchestermitgliedern, daß er — soweit es in seiner Macht stünde — sich dafür einsetzen würde, daß sie frei von drückenden und wirtschaftlichen Sorgen um den Weiterbestand mit ihrer ganzen Kraft an die Erfüllung ihres hohen künstlerischen Berufes herangehen könnten. Zum Schlusse überreichte der Bürgermeister mit Worten höchster Anerkennung Geheimrat Dr. von *Hausegger* die diesem anläßlich seines 60. Geburtstages im vergangenen Herbst durch die Stadt München als Zeichen der Dankbarkeit für seine Verdienste um das Musikleben einstimmig verliehene goldene Ehrenmünze, wobei er besonders hervorhob, daß diese Auszeichnung dem Führer der Münchener Philharmoniker zwar noch vom alten Stadtrat zugedacht war, daß aber nach seinem festen Glauben auch der neue Stadtrat, dessen Zusammensetzung er zwar noch nicht kenne, ebenso einstimmig diese verdiente Ehrung zuerkannt hätte.
Hausegger dankte dem Bürgermeister mit bewegten Worten. Wir stünden an der Schwelle einer neuen Zeit, in der es ganz besonders Aufgabe des Musikers sei, in dieser Schicksalsstunde der Erhebung der deutschen Nation die deutsche Kunst hochzuhalten, was er selbst schon von jeher als seine höchste Aufgabe angesehen habe.

*

Den kulturpolitischen Standpunkt der Regierung zu stützen, macht sich die neugegründete »Arbeitsgemeinschaft der Berliner Musikkritiker« (siehe Seite 638) zur Aufgabe. Der Bruno Kittelsche Chor hat sich der Führung des nationalen Deutschland geschlossen zur Verfügung gestellt. Der Deutsche Arbeitersängerbund erfährt jetzt einen grundsätzlichen Umbau, indem er seine Bereitwilligkeit erklärt, jede Kontrolle über sich ausüben zu lassen, sowohl geistig-künstlerisch durch Ernennung eines neuen Bundeschordirigenten, als auch in organisatorischer und personeller Hinsicht. Der Westdeutsche Musiklehrerverband, Sitz Köln, stellt sich hinter die nationale Regierung und ist zur Mitarbeit am kulturellen Wiederaufbau freudig bereit. Der Deutsche Musiker-Verband bekennt sich einmütig zur nationalen Volksgemeinschaft. Er begrüßt die auf eine einheitliche Willensbildung in Staat, Wirtschaft und Kultur gerichteten Bestrebungen der Reichsregierung, von denen er eine Wiederbelebung der darniederliegenden deutschen Wirtschaft, aber auch eine Gesundung des deutschen Musiklebens erhofft. Auch die Kirchenmusik erfährt eine Erneuerung. Es hat sich eine Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung evangelischer Kirchenmusik gebildet, die in einem Aufruf ihre Ziele bekanntgab. Im »*Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer*«, dessen Ehren-

vorsitz *Max v. Schillings* führt, hat eine Umbildung des Hauptvorstandes im Sinne der nationalen Regierung stattgefunden. Der bereits etwa 10 000 Mitglieder und annähernd 200 Ortsgruppen in Deutschland zählende Verband soll zur einzigen Standesorganisation der Unterricht erteilenden deutschen Tonkünstler ausgebaut werden, um in dem neugeschaffenen »*Reichskartell berufstätiger Musiker*« die Standesvertretung der Musikerzieher zu bilden.

*

Der Kommissarische Vorsitzende der »Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker«, *Fritz Stege*, ernannte eine Reihe von maßgeblichen Persönlichkeiten zu Landes- und Provinzialvorsitzenden innerhalb der neuen Arbeitsgemeinschaft. Für Nordwestdeutschland *Curt Zimmermann*, für Schleswig-Holstein *Siegfried Scheffer*, für Rheinland *Hermann Unger*, für Sachsen *Alfred Heuß*, für Braunschweig *Franz Rühlmann*, für Schlesien *Hermann Matzke*, für Hessen *Willy Renner*, für Mecklenburg *Erich Reipschläger*, für Baden *Friedrich Wilhelm Herzog*, für Bayern *Wilhelm Matthes*.

*

Auch an den deutschen Bühnen geht der Umbau nicht vorüber. Staatskommissar *Hans Hinkel* hat in den neuen Vorstand berufen: Benno von Arent (Berlin), Generalmusikdirektor K. Böhm (Dresden), Oberregisseur Humperdink (Leipzig), Dramaturg Hanns Johst (Berlin), Generalintendant Otto Krauß (Stuttgart), Präsident Otto Laubinger (Berlin), Intendant Friedrich Brandenburg (Mannheim), Intendant Max von Schillings (Berlin), Schauspieldirektor Weichert (München), Schauspieldirektor Dr. Ziegler (Weimar), Intendant a. D. Leutheiser (Berlin), Dr. Walter Stang (Berlin), Oberspielleiter Dr. Wolff von Gordon (Berlin).

*

Dem Volkslied schenkt Reichskanzler *Adolf Hitler* seine besondere Gunst. Der Staatssekretär der Reichskanzlei hat der Leitung der Deutschen Musik-Premieren-Bühne e. V., Sitz Dresden, mitgeteilt, daß Reichskanzler Hitler ihr einen Ehrenpreis zur Verfügung gestellt hat, der an den deutschen Komponisten verliehen wird, der das beste neue deutsche Volkslied schafft. Mit diesem neuen Wettbewerb, der durch die Preisstiftung des Reichskanzlers eine besondere Bedeutung erhält, werden alle deutschen Komponisten zur Einreichung neuer deutscher Lieder im Volkston aufgefordert, die in Ton und Text der deutschen Art, dem deutschen Gemüt und der neuen Zeit gerecht werden. Bedingungen zur Teilnahme versendet die künstlerische Leitung der Deutschen Musik-Premieren-Bühne e. V., Dresden, Zinzendorfstraße 2b. *Ferdinand Beussel*

Neben der Vermittlung rein sachlicher Belehrung hat die Fachzeitschrift die Aufgabe, unablässig für den Aufbau des nationalen Lebens zu wirken. Sie muß ihren Lesern die Absichten und Pläne der Regierung klarmachen und sie zu tätiger Mitarbeit an der Gestaltung des nationalen Lebens erziehen; sie muß sie aus dem oft allzu engen Bezirk fachlicher Spezialgebiete herausführen und den lebendigen Zusammenhang mit dem Volksganzen wiederherstellen. Tut sie das, so kann sie nie verknöchern oder in Fachsimpelei untergehen.

Joseph Goebbels

DAS BRAHMS-FEST IN WIEN

In den Reden, die bei der »Eröffnungsfeier« gehalten wurden, kam allseits die innige Befriedigung darüber zum Ausdruck, daß sich die *Deutsche Brahms-Gesellschaft* in Berlin mit der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien verbunden hat, um den hundertsten Geburtstag des Meisters gemeinsam in dessen Wahlheimat zu begehen. Dessen gedachte *Ernst Kraus*, der Vizepräsident der Gesellschaft der Musikfreunde, ebenso wie der Vertreter der Unterrichtsbehörde, der den Veranstaltern und den mitwirkenden Künstlern den Dank der österreichischen Regierung übermittelte. Am eindringlichsten aber sprach darüber *Wilhelm Furtwängler* in seiner großangelegten, inhaltsreichen Festrede. Damit war freilich der Stoff seiner Ausführungen keineswegs erschöpft, und dem großen Dirigenten, der sich als ein ebenso kluger Wortführer erwies, dankte die Zuhörerschaft auch sonst noch eine Reihe schöner und klar formulierter Gedanken. Als den schönsten etwa den Hinweis auf das »Pathos der Sachlichkeit«, das alle Brahmssche Musik erfüllt und das eine der wichtigsten Triebkräfte seiner Kunst ist: bei Brahms handle es sich niemals darum, daß viel und vielerlei gesagt werde, aber das, was gesagt wird, wird klar, deutlich, folgerichtig und vollkommen gesagt. Im engsten Zusammenhang mit dieser Eigenschaft stehen die übrigen gleichsam moralischen Werte der Brahmsschen Musik, ihre tiefe Innigkeit, ihre Gedrängtheit, ihre ungestüme Kraft, ihre apodiktische Form. Auch das sozusagen musikhistorische Phänomen der Brahmsschen Kunst fand verständnisvolle Beleuchtung: daß in einer Zeit, die beim schöpferischen Prozeß den Fortschritt als oberste Qualität wertete, der deutschen Tonkunst ein ganz Großer erstehen konnte, der nicht darauf ausging, das tonkünstlerische Material zu erweitern, daß dieser Große neben dem ganz einzigartigen und mit nichts zu vergleichenden Richard Wagner bestehen, ja zu Weltgeltung gelangen konnte.

Auf eine besondere und geradezu aktive Volksverbundenheit mochten die »Fest- und Gedenksprüche« anspielen, die, vom *Staatsopernchor* unter *Großmanns* Leitung prächtig gesungen, den Beschluß der Eröffnungsfeier bildeten und bei denen — wie Brahms brieflich an Bülow mitteilt — »recht gern gar ausdrücklich die Tage Leipzig, Sedan und Kaiserkrönung angegeben sein dürften (doch besser nicht!)« . . . Wie die Musik des Meisters das letzte Wort sprach, so hatte sie auch das erste, indem Orgelvorträge, die *Franz Schütz* ausführte, den Festredern präludierten.

Nach so würdiger Einleitung setzte das Brahms-Fest mit dem »Deutschen Requiem« ein, und der Festredner vom Vortag war nun flammender Prophet, geisterfüllter Verkünder. Nicht ein »Dirigent«, der Takt schlägt und Einsätze gibt, stand vor dem Pult, sondern eine personifizierte Suggestivkraft trat in Aktion und brachte das klar erschaute geistige Bild zum Erklingen. Man hat in Wien das Requiem unter Furtwängler schon gehört und die Aufführung als vollkommenes Ereignis bewundert. Diesmal war es mehr als Vollkommenheit, etwas herrlich Einmaliges, das sich spontan aus einem beglückten Augenblick formt und nicht wiederholen läßt. Die geistigen Kapazitäten, die magnetischen Kräfte, die Furtwängler in die Aufführung einströmen ließ, waren beinahe körperlich spürbar; und zwar nicht nur für die Ausführenden, die, im Zauberbann des Dirigenten, allesamt Unübertreffliches leisteten: der *Singverein*, das *Sinfonie-Orchester*, *Adelheid Armhold* und *Josef Manowarda*.

Furtwängler war in seiner Festrede auch darauf zu sprechen gekommen, daß Brahms' Wirkung und Geltung wieder im Wachsen begriffen seien; im Gegensatz zur jüngsten Vergangenheit, die das rechte Brahms-Verständnis bisweilen zu verlieren schien; er selbst habe es noch erlebt, daß sich nach einer Aufführung der »Tragischen Ouvertüre« ein Unentwegter dahin äußerte, tragisch in diesem Werke sei einzig die Impotenz des Komponisten. Um die Kraßheit eines solchen Fehlurteils besonders anschaulich zu machen, stellte er eben jene Ouvertüre an die Spitze des ersten Orchesterkonzertes. In Furtwänglers wunderbar intensivierter Darstellung wirkt das Stück vor allem als starke, individuelle Kundgebung des Komponisten. Es ist ein Sinnbild der strengen Verschlossenheit des Brahmsschen Wesens, die genugsam »Tragisches« enthält, nicht zuletzt in bezug auf das Verhältnis des Künstlers zu seiner Mitwelt, gleichviel ob sie von Freunden oder Feinden bevölkert wird.

Oder sollte die Ouvertüre runenhaftes Vorspiel zur dritten Sinfonie sein? Denn auch für dieses Werk hat Furtwängler sein eigenes Konzept: Brahms' »Dritte« gilt ihm in jeder Phase als Sinfonia eroica. Damit geht er über die ältere Brahms-Ästhetik entschlossen hin-

aus, die eigentlich nur dem Finale heroische Bedeutung zusprach, im ersten Satz und namentlich in den Mittelteilen aber hauptsächlich pastorale Charaktere heraushörte. Scheint da nicht jeder Takt der Auffassung des modernen Dirigenten recht zu geben? Wie schön, wie sinnvoll fügt sich alles seinem Plan: wenn etwa dem Seitenthema im ersten Satz die allzu gefälligen und koketten Allüren, die es sich traditionsgemäß angeeignet hat, wieder abgenommen werden, wenn das Andante einiges Adagiogewicht erhält und damit erst volle Geltung im sinfonischen Zyklus gewinnt, oder wenn im c-moll-Intermezzo die Mittelstimmen geistern und die Melodie selbst sich mit kaum unterdrückter Unruhe und Erregtheit aussingt.

Es war nicht leicht, nach dieser Aufführung der »Dritten« kein Diminuendo in der Festlichkeit eintreten zu lassen. Und doch, als nun nach den wuchtigen Einleitungstakten des Doppelkonzertes *Casals'* Cello einsetzte und *Hubermans* Geige zum Mitphantasieren verlockte, befand sich der Hörer alsbald im Bann einer nicht weniger großartigen Bezauberung und im kongenialen Spiel der beiden Solisten schienen sich Geige und Cello wahrhaftig zu jenem achtsaitigen Rieseninstrument zu ergänzen, von dem Kalbecks Analyse des Werkes so treffend spricht. Und wie fein, daß Furtwängler hier im Hinblick auf die konzertierenden Individualitäten eine nur gleichsam beobachtende Stellung bezog. Er blieb gleichwohl nicht untätig, sorgte für den rechten Ausgleich zwischen konzertanten und sinfonischen Elementen, für die volle Durchdringung des Ganzen mit seinem »Pathos der Sachlichkeit«. Wie fein endlich, daß er bei der abschließenden »Akademischen Festouvertüre« den *Philharmonikern* der Vortritt ließ, ihren gepriesenen Vorzügen, ihrer Bravour, ihrem sinnlichen, klangfreudigen Spiel. Würdig reihte sich ein zweites Orchesterkonzert an mit den Haydn-Variationen, der c-moll-Sinfonie und dem Klavierkonzert B-dur. Solist war *Artur Schnabel:* soll man mehr die extatische Ergriffenheit oder die Leuchtkraft, die geistige Schärfe seines Spiels bewundern? . . .

Casals, Huberman, Schnabel: ein ideales Klaviertrio war komplett, mit Hinzutritt *Hindemiths* ein ebenso ideales Klavierquartett, und da lag es nahe, an den beiden Kammermusikabenden Brahms' Klaviertrios und -quartette vorzuführen. Die Höhepunkte dieses Festteiles brachte der zweite Abend mit dem langsamen Satz aus dem c-moll-Quartett, mit dem C-dur-Trio und dem g-moll-Quartett. Nur der eine Wunsch blieb offen: Brahms' gesamte Kammermusik in solcher Vollendung zu hören.

Nichts spricht mehr für das außerordentliche Gelingen dieses Festes, als daß nach fünf reichhaltigen Brahms-Konzerten keinerlei Übersättigung eingetreten war, daß man von so herrlichem Mahle immer noch Brahmshungrig aufstand. *Heinrich Kralik*

* DIE FLORENTINER MAI-FESTSPIELE *

I. Der internationale Musikkongreß

Die Stadt Florenz lud zu Festspielen von einem Ausmaß, wie sie bisher noch nicht geboten wurden. Ein internationaler Musikkongreß, der in der Sala dei Duecento des Palazzo Vecchio Schaffende und Forscher der Musik aller Länder zusammenführte, bildete den Auftakt zu Opernaufführungen in dem eleganten, gänzlich umgebauten Politeama Fiorentino, zu Kammerkonzerten und Vorträgen in der reizenden Sala Bianca des Palazzo Pitti, schließlich zu Freilichtaufführungen im Amphitheater des Giardino Boboli, zu einem Mysterienspiel im Klosterhof von Santa Croce.

Der Musikkongreß gestaltete sich zu einer großen Kundgebung zum Zwecke gegenseitiger Annäherung der Tonkünstler aller Völker. Musiker und Musikdenker aller Länder und Generationen sah man als Gäste der Stadt Florenz. Richard Strauß, Respighi, Bartok, Roussel, Florent Schmitt; Ernst Krenek, Malipiero, Casella, Milhaud, Sessions; Henry Prunières, Edward J. Dent — sie alle fanden sich hier zu gemeinsamer Aussprache zusammen. Die offizielle Begrüßung der Teilnehmer trug feierliches Gepräge. Der Adel war in vollem Ornat, in den prunkvollen blauen Gewändern, wie sie die Tradition vorschreibt, erschienen, Wachen in alten historischen Rüstungen standen Spalier — kurz, die ohnehin reich ausgestattete Sala dei Duecento

des Palazzo Vecchio bot ein überaus festliches Bild. In seiner Begrüßungsansprache hob der italienische Kultusminister Ercole hervor, daß dieser Kongreß den Weg zur Verständigung der Künstler weisen solle. Das neue Italien habe hier erstmalig einen Schritt unternommen, der die — bislang theoretische — Forderung internationaler Annäherung der Musiker aneinander in die Praxis umsetze.

Fünf Hauptprobleme des gegenwärtigen Musiklebens wurden auf dem Kongreß erörtert: »Radio, Film und Schallplatte in ihren Beziehungen zur Musik«, »Tendenzen der gegenwärtigen Oper«, »Musikalische Schöpfung und Wiedergabe«, »Musikkritik«, »Verbreitung musikalischer Kultur und internationaler Austausch«. Das Problem der *mechanischen Musik* und ihrer Einwirkung auf die heutige Musikkultur wurde am stärksten diskutiert. Ausgehend von dem Begriff einer »universalen Musik«, der in den letzten sechs Jahren eine hervorragende Bedeutung erlangt habe, fordert Adriano Lualdi (Mailand) den *Rundfunk* als Instrument zur Verbreitung einer Weltmusikkultur. Nur die Musik könne zunächst bewirken, daß die ethnischen Grenzen überschritten werden. Lualdi fordert eine spezielle Technik für den Rundfunk, die es ermöglicht, alle klanglichen Feinheiten zu realisieren. Bei der Gelegenheit wies er auf den Auftrag der italienischen Rundfunk-Gesellschaft zur Anfertigung funkeigener Kompositionen hin, die auf dem Musikfest in Venedig (September 1932) aufgeführt wurden. Das Ziel einer Funkmusikkultur verteidigte in ähnlicher Form André Coeuroy (Paris), der zunächst eine Vereinheitlichung des Programms verlangte; die Vermischung wertloser Stücke mit Werken Verdis, Wagners, die heute noch häufig zu finden sei, müsse verhängnisvolle Folgen haben; der Geschmack eines unvorgebildeten Publikums würde zu großem Teil verdorben. Zum Zweck einer kulturellen Stärkung sei es notwendig, daß *Platte* und Funk sich gegenseitig dienen, ihre Bestrebungen einander angleichen. Der Rundfunk müsse aber vor allem *Studios* für öffentliche Aufführungen einrichten, die den lebendigen Kontakt mit dem Publikum aufrechterhielten und stärkten. R. Aloys Mooser (Genf) empfiehlt, die Kontrolle der Funkprogramme und -darbietungen durch ernsthafte Musikkritiker vornehmen zu lassen. Zur Programmgestaltung wies ferner Hans Rosbaud (Frankfurt a. M.) darauf hin, man müsse vor allem die *Unterhaltungsmusik* nach instruktiven Gesichtspunkten ordnen, da der größte Teil der Hörerschaft vom Funk Unterhaltung — und nicht Belehrung — verlangt. Die Funkprogramme müßten demnach einen gleichsam verborgenen Erziehungscharakter tragen.

Ähnlich dem Funk habe auch die Schallplatte, wie Ludwig Koch (Berlin) betonte, das Verdienst, die Musik an die Masse heranzutragen. Nur sei zu bedauern, daß der Konsum an schlechten Tagesprodukten unverhältnismäßig groß sei im Vergleich zum Bedarf an guter Musik. Um so mehr müsse man die Plattenindustrie in ihren Bemühungen um Verbreitung guter Musik stützen. Luigi Colacicchi (Rom) sprach sich vor allem gegen die Importbegrenzung ausländischer Plattenmusik aus: Der italienische Katalog der »Columbia« enthalte im ganzen *vier* Platten von *Bach — einschließlich des »Ave Maria« von Gounod!* Durch Plattenkonzerte mit Musik aus allen Ländern müsse für Verbreitung musikalischer Kultur auch auf diesem Gebiete Sorge getragen werden. — Auf die Schallplatte als Studienhilfsmittel wies Emile Vuillermoz (Paris) hin; vor allem die *Begleitungs-* oder *Solopartplatte* könne von großem Nutzen sein: »Mit Paderewski und Busoni vierhändig zu spielen, Kreisler oder Menuhin zu begleiten, eine Sonate mit Pablo Casals, oder das Konzert von Ravel mit dem von Toscanini dirigierten Orchester auszuführen«, dies sei ein erstrebenswertes Ziel zur Hebung des Laienspielniveaus.

Auf dem Gebiete der *Tonfilmmusik* sind besonders die klugen Ausführungen Massimo Milas (Turin) hervorzuheben, die von dem illusionistischen, irrealen optischen Rhythmus filmischen Geschehens ausgingen; diesen — der sichtbaren Bewegung auf der Projektionsfläche immanenten — Rhythmus müsse die Musik spiegeln. Praktische Beispiele moderner Filmmusik bot Leo Fürst (Berlin); man erfuhr bei gleicher Gelegenheit Wissenswertes zur Dramaturgie der Filmmusik.

Über die Situation der Oper in den einzelnen Ländern sprachen Rossi-Doria von Italien aus, Machabey von Frankreich, Einstein von Deutschland, Dent von England und Sessions von Amerika aus. Rossi-Dorias Ausführungen wirkten anregend; er erblickt in dem neuen italienischen Opernschaffen eine »Rückkehr zum konstruktiven Willen« und damit verbunden eine enge Anlehnung an den melodisch-rhythmischen Geist italienischer Tradition.

Über interne Fragen der Oper sprachen Paul

Bekker, Andrea del Corte (Turin) und Carl Ebert. Bekker erklärte aus den verschiedenen ethnischen Bedingungen der Oper die Unterschiede der *Organisation* des Operntheaters in den einzelnen Ländern: Organisation sei nur die letzte Ausformung innerer (schöpferischer) Zusammenhänge. Das Ziel jeder modernen Musikbühne müsse die Volksoper sein, die die Mitte halten solle zwischen aristokratischer Gesellschaftsbühne und pilgernder Operntruppe. — Die Wandlungen des *Gesangsstils* suchte della Corte am Beispiel dreier Stilarten zu erläutern: Rezitativstil, Bel Cantostil und dramatischer Stil. — Carl Ebert schließlich zeigte an Hand eigener Projektionen, daß die moderne *Opernregie* im wesentlichen sich aus dem Partiturbild heraus gestalten müsse. In der Musik jeder Oper sei bereits die Handlung vorgezeichnet; der Opernregisseur müsse den Bewegungsablauf der Musik in bildrhythmische Akzente umsetzen. Die Bildkomposition sei streng durchzuführen, damit eine optisch-akustische Einheit erwirkt werden könne.

Zwei wichtige musiktheoretische Spezialprobleme traten auf dem Kongreß in den Vordergrund: »Musikalische Schöpfung und Wiedergabe« und »Musikkritik«. Alfredo Parente (Neapel) faßte das Verhältnis des Musikwerkes zu seiner *Wiedergabe* von der Beziehung Gegenwart—Vergangenheit aus. In dem Werk lege der Schaffende ein Stück lebendige Gegenwart nieder; doch mit dem Augenblick ihrer Beendigung gehöre die musikalische Schöpfung der Vergangenheit an. Diese Vergangenheit neu zu erwecken, im wesentlichen durch passive Hingabe an sie — darin sieht Parente die Hauptaufgabe des Interpreten. Erblickt Parente in dem Werk ein in sich Vollendetes, das durch den Ausführenden zu erschließen sei, so betont Guido M. Gatti, der Organisator des Kongresses, das aufgezeichnete Werk biete nur die Unterlage für den Interpreten, der es mit eigenem Genius zu erfüllen hätte; Temperament, Geschmack und Stimmung bedingten den Charakter des Werkes im Augenblick seiner Wiedergabe.

Zum Thema »Musikkritik« entwickelte Luigi Ronga (Rom) die verschiedenen Typen des Musikkritikers, die sich in den letzten Jahren herausgebildet hätten. Aus seiner Typenreihe seien hervorgehoben: die »phaenomenologische«, die »stilistische«, die »konkret theoretische« Musikkritik. Zum »stilistischen« Typus bekannte sich Guido Pannain (Neapel), während Gaetano Cesari (Mailand) die ästhetisierende und historisierende Einstellung wahrte, die das »Schöne« und die »Werte der Tradition« als Oberbegriffe setzt und allen aktuellen Stilfragen möglichst aus dem Wege geht.

Den Abschluß des Kongresses bildete eine Sitzung, die das Thema »*Verbreitung der musikalischen Kultur und internationaler Austausch*« behandelte. Vier Repräsentanten europäischer Staaten erörterten die Möglichkeit einer international-musikalischen Gemeinschafts- und Austauscharbeit. Alfredo Casella verwarf die Absperrungsmaßnahmen der einzelnen Staaten gegen die Einfuhr fremder Musik. Eine »Kontingentierung« der Kunst müsse ihren Tod zur Folge haben. Henry Prunières (Paris) wies ihm gegenüber auf die Schwierigkeit hin, während einer so strengen wirtschaftlichen Krise die Rechte des künstlerischen Internationalismus verteidigen zu müssen; doch meinte er, daß gerade aus der Isolierung heraus in den einzelnen Staaten selbst der Wunsch einmal erwachen müsse, neue künstlerische Nahrung von außen her zu beziehen. Einen aristokratischen Standpunkt nahm Edward J. Dent ein: von einer kleinen Oberschicht aus sei der Gedanke musikalischen Austausches ständig zu pflegen. Bei der geistigen Elite der Völker müsse die Reformarbeit einsetzen.

Das Schlußwort nahm der Dichter *Carlo Delcroix*, Ehrenpräsident des Kongresses; er gab der Hoffnung Ausdruck, daß der Schritt Italiens ein Auftakt sein möge, Anfang einer Gemeinschaftsarbeit der Künstler untereinander. (Ein zweiter Bericht über die künstlerischen Veranstaltungen folgt.)

Konrad Buchner

* OPERN-URAUFFÜHRUNGEN *

KURT STRIEGLER: DIE SCHMIEDE. (Hannover, Städt. Opernhaus).

Mit dieser Oper ist der Welt ein Bühnenwerk geschenkt, bei dem die stolze Bezeichnung »Volksoper« insofern berechtigt erscheint, als es in seinem musikalisch-dramatischen Ge-

schehen echtes Volksgut in sich birgt. Sein legendär-mirakelhafter Einschlag entstammt einer alten flämischen Legende, die *Waldemar Staegemann* in freier Bearbeitung zu einem Opernbuch von dichterischem Werte und theaterwirksamem Wurf gestaltet hat. Es handelt von dem frommen Schmied Smetse, der, von einem unlauteren Konkurrenten an den Bettelstab gebracht, an Gott verzweifelt und einen Pakt mit dem Teufel eingeht, für seine barmherzige Hilfsbereitschaft von der heiligen Familie aber die Begnadigung erhält, daß er den Bösen überwindet und, von ihm durch ein Wunder erlöst, in Gottes Himmelsfrieden einzieht. Bei dem szenischen Aufbau des Dramas ist auf Schlichtheit, Anschaulichkeit und Volkstümlichkeit Gewicht gelegt. Der hier und da durchbrechende Humor findet in einer ausgelassenen Wirtshausszene kernhaften Ausdruck. Hier hat auch das strophisch geschlossene volkstümliche Lied in ein paar prächtigen Proben Aufnahme gefunden.

Der musikalische Teil der Oper paßt sich der Natur der Dichtung eng an, sowohl dem legendären Charakter bis zum liturgisch gehaltenen Gebet (Schluß des 2. Aktes), als auch der völkischen Seite bis zum humorvollen Trinklied und Singetanz (1. Akt, 2. Bild). *Kurt Striegler* entfaltet sich dabei als eine musikalische Vollnatur, ausgestattet mit dem sicheren Griff für Gestaltung und Ausdruck, mit der alles Artistische beherrschenden Routine und sicheren musikalischen Schau. Was er schreibt, ist gutklingende Substanz, frei von den Ungenießbarkeiten der modernen Linearität, in seiner unproblematischen Einstellung fest verwachsen mit der wertvollen Tradition und in der stilistischen Erfüllung mit den Ausdruckskräften etwa Straußscher, Pfitznerscher und sogar Schrekerscher Provenienz arbeitend. Um einen neuen Stil ist es Striegler offenbar nicht zu tun. Die äußerst ergiebige Behandlung der Leitmotivtechnik geschieht mit feiner dramatischer Einfühlung. Ist auch seine Erfindung nicht gänzlich frei von Abhängigkeiten, so gewinnt sie doch unter dem Antrieb des fesselnden Bühnengeschehens Leben und Bedeutung, an geeignetem Ort stark impressionistischen Charakter in dem blendend behandelten Orchester, bei alledem aber stets in stilvoller Unterordnung unter das dramatische Grundgeschehen, das im tönenden Element seinen homogenen Widerhall findet. Die Uraufführung erfüllte die höchsten Ansprüche. In der gewissenhaften Zusammenarbeit *Rudolf Krasselts* als eines mit untrüglichem Form- und Stilinstinkt begabten musikalischen Führers und *Hans Winckelmanns* als eines Bühnen- und Spielbildners starken künstlerischen Ausmaßes lag die Gewähr für eine ideale Durchgestaltung. Dabei reichten ihnen die Darsteller, voran *Josef Correck*, *Georg Baldszun*, *Gustav Wünsche*, *Walter Hageböcker*, *Tiana Lemnitz* und *Else Schürhoff* hilfreiche Hand. So bewegte sich die Uraufführung unter Anwesenheit des Komponisten und des Textdichters zu einem durchschlagenden Erfolge hin.

Albert Hartmann

DAS JUBILÄUM DER WIENER SINGAKADEMIE

An Jahren ist die Wiener »Singakademie« ungefähr nur halb so alt wie ihre berühmte gleichnamige Schwestervereinigung in Berlin; sie bildet in der Donaustadt gleichwohl die älteste, heute noch tätige Gesellschaft, die kunstfreundlicher Bürgersinn zur Pflege ernster Chormusik gegründet hat. Das musikalische Vereinswesen kam in Wien ja überhaupt verhältnismäßig spät in Schwung. Das mag seinen Grund darin haben, daß Einrichtungen privater Musikpflege, wie sie in der klassischen Zeit von reichen Adels- und Bürgerhäusern ausgeübt wurde, länger nachwirkten und daß mit der »Gesellschaft der Musikfreunde« (1812) immerhin ein wichtiger Sammelpunkt für das musikalische Leben der Stadt geschaffen war. In Wien ließ man sich auch reichlich Zeit, an den künstlerisch-geselligen Bestrebungen im Stil der Liedertafeln entsprechend Anteil zu nehmen: die Gründung des »Wiener Männergesangvereins« erfolgte erst in der ersten Hälfte der Vierziger Jahre. Dann allerdings kam die Entwicklung kräftig in Fluß. So waren es Vorstandsmitglieder eben jenes Männergesangvereins — die Herren Ferdinand *Stegmayer*, August *Schmidt* und Franz *Egger* — die die Notwendigkeit erkannten, auch für den gemischten Chorgesang ein ähnliches Institut zu schaffen. Wie richtig, wie zeitgemäß ihr Gedanke war, be-

weist der Umstand, daß der »Singakademie«, die sie im Jahre 1858 ins Leben gerufen hatten, schon im folgenden Jahr der »Singverein«, eine parallele Gründung der »Gesellschaft der Musikfreunde«, an die Seite trat. Mit berechtigtem Stolz darf die »Singakademie« darauf hinweisen, daß sie bei *Brahms'* endgültiger Übersiedlung nach Wien eine nicht unwichtige Rolle gespielt hat, denn es entsprang ihrer Initiative, den damals dreißigjährigen Meister zur Leitung ihrer Konzerte zu gewinnen, und die innere Anziehungskraft, die die alte Musikstadt auf den norddeutschen Künstler ausübte, auch praktisch wirksam werden zu lassen. Indessen: Brahms war im Grunde seines Wesens weder Vereinsmann noch Chordirigent, und so legte er bereits nach Jahresfrist sein Amt wieder nieder; wie er es ja auch ungefähr ein Jahrzehnt später als »artistischer Direktor« des »Singvereines« nicht eben lange aushielt.

Im Wechsel glücklicher und weniger glücklicher Zeiten verlief das Schicksal der »Singakademie« durchaus harmonisch, und die Chronik ihrer Konzerte verzeichnet eine stattliche Anzahl wichtiger künstlerischer Ereignisse, die sich an klingende Namen, wie Anton Rubinstein, Ferdinand Löwe, Wilhelm Kienzl, Felix Weingartner usw. knüpfen. Ein besonders rühmlicher Abschnitt der Vereinsgeschichte beginnt mit dem Jahre 1901, als *Gustav Mahler* im Rahmen der Konzerte der Singakademie sein »Klagendes Lied« aufführte: hinfort betätigte sich die Singakademie häufiger als Trägerin neuer, fortschrittlicher Tendenz, und ihre Verbundenheit mit dem Werke Mahlers führte auch dazu, daß sie die Wiener Erstaufführung der VIII. Sinfonie unter *Bruno Walters* Leitung veranstaltete.

Noch knapp vor Kriegsausbruch erfolgte eine wichtige Neuorganisierung der Singakademie, die damit neuerdings ihre erstaunliche Lebenskraft und Anpassungsfähigkeit erwies. Damals trat der Verein mit der »Wiener Konzerthausgesellschaft«, die eben ihren prunkvollen Neubau errichtet hatte, sowie mit dem »Wiener Konzertverein« in engere Arbeits- und Interessengemeinschaft. Nun hatte auch die »Singakademie« — ganz so wie der »Singverein« — ihr eigenes Haus, ihr assoziiertes Orchester, ihre patronisierende »Gesellschaft«; nun war für Gegenwart und Zukunft ihr Wirken im edlen Sängerwettstreit gesichert.

Zur Feier des Jubiläums wurden zwei festliche Veranstaltungen abgehalten: eine Festversammlung mit Ansprachen, Beglückwünschungen und Absingung des Händelschen Hallelujah, und ein Festkonzert mit einer Aufführung der *achten Sinfonie* von *Gustav Mahler* unter *Walters* Leitung. Im Augenblick einer Aufführung, die von der extatischen Spannung Walters erfüllt ist, fällt auch von dem Werk selbst alles Problematische ab, das Geistige glüht und leuchtet aus dem Massigen, und mit dem ins Gigantische zielenden Willen des Schöpfers deckt sich das in jeder Beziehung gigantische Ereignis einer vollkommenen Wiedergabe . . . Es ist bezeichnend, daß Walter die Solisten auf die Orgelempore hinter dem Orchester aufstellt: er gibt damit einen Teil der sinnlichen Wirkung preis, um die Übersinnlichkeit des akustischen Eindrucks zu erhöhen. So gelingt es ihm auch, die grandiose Schlußsteigerung des ersten Teils nicht als Häufung und kunstvolle Aufschichtung musikalischer Mittel, sondern als Fortissimo des Ausdrucks, der geistigen Kundgebung in Erscheinung treten zu lassen. Es war ein großer Abend für die jubilierende *Singakademie*, der etliche befreundete Chorvereinigungen bereitwillig assistierten; ein großer Abend auch für das *Sinfonie*-Orchester und die Solisten (*Maria Cebatori, Erika Rokyta, Enid Szantho, Jella Braun-Fernwald, Koloman Pataky, Alfred Jerger* und *Emanuel List*).

Heinrich Kralik

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN

Es fügt sich in den Rahmen dieses Sonderheftes, die Porträte der Männer, die im musikalischen Revier des neuen Deutschland bestimmend, organisierend, schöpferisch, nachschaffend und lehrend ihre Mission erfüllen, zu zeigen. Es sind die Minister *Goebbels* und *Rust*, Staatskommissar *Hinkel*, ferner *Graener*, *Schillings*, *Trapp*, *Stein*, *Ladwig*, *Bullerian* und *Dreßler*. — Paul Graener zeichnete die »Musik« dadurch aus, daß er ihr das ergreifende *Präludium zum dritten Akt seines »Friedemann Bach«* für die Faksimilierung, die hier allerdings in erheblicher Verkleinerung auftreten muß, überließ. Das Werk darf sich des stärksten Erfolges unter den Opern des letzten Jahrzehnts erfreuen: es steht auf dem Spielplan von 42 Bühnen.

∗ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ∗

BERLIN

KONZERTE

Die Konzertsaison geht ihrem Ende entgegen. Ihr Kehraus steht im Zeichen der Brahms- und Reger-Feiern, die noch bis in die Berliner Kunstwochen hineinreichen. Die großen Sinfoniekonzerte sind längst verklungen. Die Philharmoniker haben unter Furtwängler ihre alljährliche, auch diesmal wieder erfolgreiche Auslandstournee bereits hinter sich gebracht. Alle Interessen und Hoffnungen sind jetzt auf das Kommende gerichtet. Stärker als je sind wir in jeder Beziehung den Aufgaben der allernächsten Zukunft verbunden. Die gewaltige, schlagartig einsetzende Umstellung auf den nationalen Volkswillen, die sich im Berliner Musikleben der letzten Monate bereits ausprägte, hat die Selbstbesinnung auf deutsche Kunst und deutsche Meister eingeleitet. Doch zunächst nur auf Anhieb, die Themen sind gleichsam aufgestellt worden, die große Durchführung muß noch folgen. Darum gehört jetzt das Hauptinteresse der Neuorganisation, vor allem aber der Pflege des gesamten deutschen Musikwesens; denn die deutsche Kunst, die unzureichende Besucherzahl fast aller Konzerte beweist es, hat sich den weitaus größten Teil der deutschen Hörerschaft erst zu erobern. Das schwierige Problem der Besucherorganisationen drängt sich auf und muß gelöst werden, zuerst als Wirtschaftsfrage, unter dem Gesichtswinkel, daß auch hier Gemeinnutz vor Eigennutz geht, zu zweit als Frage einer allgemeinen deutschen Musikerziehung. Denn sollen jene Kräfte in uns bestimmend werden, die wir als spezifisch deutsche Wesenszüge erkannt haben, müssen die künstlerischen mit an erster Stelle entwickelt werden. Sie sind der natürliche Gegendruck gegen die Gefahr der Überintellektualisierung, die Garantie für eine menschlich harmonische Entwicklung, vielleicht die Voraussetzung für eine neue deutsche Klassik. Darum wird der Platz, den man der Kunst, insbesondere der Musik, im Kräfteentwicklungsplan der deutschen Schulen einräumen wird, für die große seelisch-geistige Volkserneuerung ausschlagend sein. Der schaffende, wie der konzertierende Künstler werden ebenso wie der Musikerzieher in allem ihrem Tun eine große Verantwortung vor dem Volke zu tragen haben und sich dieser Verantwortung ständig bewußt sein müssen. Aber es bliebe ein einseitiger Pakt, würde nicht auch mit erwachender Kunstmündigkeit im gesamten Volk das Verantwortlichkeitsgefühl für die Existenz und Weiterentwicklung der deutschen Kunst und Künstler lebendig werden. In solcher gemeinschaftsbildenden Gegenseitigkeit müssen beide, das Volk und die aus ihm hervorgegangenen Künstler, zugleich die Nehmenden und die Gebenden sein. Aufgabe der Kritik aber wird es sein müssen, diese Gemeinschaft der Gebenden und Nehmenden in jeder Beziehung zu fördern.

Sieht man von diesem Standpunkte aus die Konzertveranstaltungen an, so bleibt noch viel zu tun übrig. Immerhin sind wertvolle Ansätze vorhanden. Die *Musikabteilung der Akademie der Künste* feierte den hundertsten Geburtstag ihres ehemaligen Mitgliedes *Brahms* durch ein schlicht gehaltenes, aber durchaus würdiges Mittagskonzert. Offenbar von den Gedanken ausgehend, daß sich das Schaffen dieses Meisters am volkstümlichsten in seinen Liedern ausspricht, bildeten diese, von Lula Mysz-Gmeiner eindrucksvoll vermittelt, den Schwerpunkt der musikalischen Feier. Wilhelm Kempff umrahmte die Liedgruppen mit inhaltsverwandter, pianistischer Kleinkunst des Gefeierten. In großen, andeutenden Zügen umriß der Festredner H. J. Moser Charakter und Lebensaufgabe des genialen Romantikers, seine erst aus der Gegenwart richtig zu erfassende Stellung zu Wagner und seine über unsere Zeit weit hinausgehende Bedeutung für die Weiterentwicklung der deutschen Musik.

Den chorischen *Brahms* feierte die Sing-Akademie, ihrer Aufgabe vorbildlich entsprechend. *Georg Schumann* hatte die bedeutendsten Chorkompositionen zu einem umfassenden, in seiner Art großzügigen Programm vereinigt, dessen Ausführung zwei Abende beanspruchte. Die meisten dieser Werke, das Deutsche Requiem, Nänie, Schicksalslied, Gesang der Parzen und die Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester gehören seit Jahren zu den Glanzleistungen dieser Chorvereinigung. Neu hinzukamen der holzschnittmäßig eckige, choralartig archaisierende Begräbnisgesang und der achtstimmige Triumphgesang mit allzu kurzem Baritonsolo (Karl Oskar Dittmer), den Brahms dem 1871 siegreich heimkehrenden Kaiser Wilhelm gewidmet hatte, eine Gelegenheitskomposition, die sich mehr

durch polyphone Technik als durch Einfälle auszeichnet. Die Ausführung dieses großen Programms durch Chor und Solisten (Adelheid Armhold, Emmi Leisner, Albert Fischer und Fritz Heitmann) war ein Zeugnis für die Hingabe, Ehrfurcht und Freudigkeit, die man heute diesen Chorschöpfungen, voran dem Deutschen Requiem, entgegenbringt. Nur das Funkorchester stellte dieser Chorleistung nicht die entsprechende Geschlossenheit gegenüber, die ein Gastdirigent von ihm verlangen darf. Der zweite deutsche Meister, der jetzt stärker in den Mittelpunkt des Interesses rückt, und nicht nur, weil sein sechzigster Geburtstag längst fällig war, ist *Reger*. Es war seit kurzem bereits die zweite Reger-Feier, die das Kampfbund-Orchester unter *Havemann* veranstaltete, die aber dadurch ein besonderes Gepräge erhielt, daß der neuernannte Direktor der Charlottenburger Musikhochschule, *Prof. Fritz Stein*, die Gedenkrede hielt. Die Böcklin-Suite war als Prunkstück des Orchesters aus der ersten Feier herübergenommen worden. Neu hinzukamen der selten zu hörende »Hymnus an die Liebe«, darin der Bariton Günther Baum männlich-kraftvoll das Solo sang, die Beethoven-Variationen und die Vaterländische Ouvertüre. Stein hatte Reger als Duzfreund nahegestanden. So war es ihm ein Leichtes, aus der Fülle seiner Erlebnisse mit ihm ein liebevolles und lebensvolles Bild der Persönlichkeit Regers zu geben, wie es keine Biographie aufzuweisen vermag. Künstlerisches, Menschliches und Allzumenschliches wurden zueinander in Beziehungen gesetzt und in zahlreichen Begebenheiten und Anekdoten gekennzeichnet. Der Vortrag fand starke Anerkennung.

Kleiber war noch das letzte Konzert mit den Philharmonikern schuldig. Er setzte einen *Wagner-Abend* dafür an, mit einem nicht gerade alltäglichen Programm. Fast Unbekanntes klang auf, eine Columbus-Ouvertüre und eine C-dur-Sinfonie, die beide ihrer Entstehung nach noch vor dem »Liebesverbot« liegen. Erste Flugversuche des Musikstudenten Richard Wagner, die erkennen ließen, daß auch der genial Veranlagte zunächst im Sinne seiner Vorbilder, hier hauptsächlich Beethovens, komponieren muß. Darauf der Kaisermarsch, ein Gegenstück zu Brahms' Triumphlied, zur gleichen Zeit und zum gleichen Zweck entstanden. Ihm schlossen sich die bekannten Wesendonk-Lieder an, von Maria Müller aus jenen glückhaft-schmerzlichen Vorstellungen heraus gestaltet, die für alle Zeit damit verbunden sind. Die Tannhäuser-Ouvertüre, ein Meisterstück Kleibers, schloß das Konzert. Auch eine rein repräsentative Veranstaltung verdient hier Erwähnung: das Festkonzert zum Geburtstage des Volkskanzlers Adolf Hitler in der Staatsoper. Das auf 160 Mann verstärkte Kampfbund-Orchester spielte unter der Leitung Gustav Havemanns Beethovens Fünfte, als machtvoll feierliche Kundgebung. Sprechchöre, eine von Gerhard Hüsch gesungene und von Udo Müller am Klavier begleitete Liedgruppe, sowie Bachs Doppelkonzert in d-moll, mit den Solisten Rudolf Schulz und Hellmut Zernick, waren vorausgegangen. Zu gleicher Zeit fand in der Städtischen Oper ein Festakt statt, wobei Goebbels die Geburtstagsrede hielt und das Orchester unter Max von Schillings die Eroica intonierte.

Der *N.-S.-Kampfbund-Chor*, die letzte Neugründung des Kampfbundes für Deutsche Kultur, führte sich durch eine gelungene Aufführung der Haydnschen »Schöpfung« ein. Sein Chormeister ist *Max Burkhardt*. Die Wahl gerade dieses volkstümlichen Oratoriums mit seiner leicht zu fassenden Melodik und Thematik wurde als eine besonders glückliche empfunden. Natürlich steht der Chor noch in den ersten Stadien seiner Entwicklung. Die Männerstimmen stehen noch nicht im rechten Stärkeverhältnis zu den Frauenstimmen, man vermißt noch das Fundamentierende der Bässe; doch die musikantisch zielbewußte und in flotten Tempi gesund zupackende Art des Chorleiters ließ bereits eine Werktreue erkennen, die aufhorchen ließ. Selbst schwierigere Partien, wie die Fuge in »Stimmt an die Saiten«, kamen in einer überzeugenden Haltung heraus. Auch die drei Solisten Theodor Heß van der Wyck, Gertrud Baumann und Erich Lietz gingen einheitlich mit, letzterer in ausgezeichnet schöner Darstellung. Den Orchesterpart hatte das Kampfbund-Orchester übernommen. — Bleibt noch zuletzt über das erste Konzert des Pianisten *Wilhelm Backhaus* zu berichten. Die Beethoven-Sonate in As-dur, die mit den Variationen beginnt, wurde selbst im Trauermarsch etwas überrannt. Sie klang teilweise abgespielt und ohne innere Hemmung. Die Es-dur-Sonate dagegen zeigte ihn von seiner stärksten Seite her, die noch in sich aufgesteigert wurde durch jene zwingende Inanspruchnahme, die von der Brahmsschen Klaviermusik ausgeht. In den Balladen und Intermezzi, besonders in der h-moll-Rhapsodie, wuchs Backhaus zu jener

großen geistigen Haltung auf, die wir heute in Brahms suchen und bewundern.

Otto Steinhagen

OPER

AUGSBURG: Der letzte Augsburger Musikbrief bedarf einer Berichtigung: Pfitzner leitete die Erstaufführung seines »Palestrina« nicht. Intrigen kleiner Menschen hatten das Gastspiel vereitelt. Die veränderten politischen Verhältnisse haben hier wenigstens teilweise Wandel geschaffen. Der städtische Kapellmeister *Ewald Lindemann* wurde zwangsbeurlaubt. Dafür waren vorwiegend künstlerische und menschliche Gründe maßgebend. Sonst hat sich am Stadttheater noch nichts geändert. Die Verantwortlichen für den Niedergang der hiesigen Oper amtieren vorläufig noch. Das gegenwärtige Interregnum unfertiger Korrepetitoren offenbart, wie wenig man dem Qualitätsprinzip huldigte. Augsburgs Musikleben sucht nun einen Führer. Ihm steht eine schwere Aufbauarbeit vor. Einige Dirigenten stellten sich bereits vor: *Fischer*-Weimar, ein blutvoller Musikant, *Egelkraut*-Chemnitz, eine echte Musikernatur, *Peter*-Beuthen, eine Durchschnittsbegabung, versuchten sich am »Rosenkavalier«. (Die ansprechende Aufführung wird von der überlegenen Marschallin der *Moje Forbach* und dem ganz köstlichen Ochs des *Gernot Burrow* getragen.) *Paul Schmitz* (München-Leipzig) half einmal aus und stellte alle Bewerber in den Schatten. *Zwißler*-Darmstadt gastiert noch auf Anstellung. Abschließende Urteile lassen sich an die Interpretation *eines* Werkes nicht knüpfen. Das Wagner-Jahr wurde durch Neueinstudierungen von »*Holländer*« (mit der prachtvollen Senta von *M. Holmgren*-Nürnberg), »*Die Meistersinger*« und »*Tristan*« begangen. Die stark gepflegte Verdi-Renaissance nahm mit der Première von »*Simone Boccanegra*« ihre interessante Fortführung. »Zar und Zimmermann« unter der mäßigen Leitung von *Hugo Leyendecker*, »Zauberflöte« in einer unzulänglichen Wiedergabe und »Freischütz« in der temperamentvollen Auslegung von *Richard Engelbrecht* vervollständigen den dürftigen Spielplan. Seine beschränkten Möglichkeiten ergeben sich aus dem vorzeitigen Ausscheiden des Heldentenors *Adolf Lußmann*.

J. Weber

BERN: Direktor Lustig-Prean hat es nicht leicht, das Berner Stadttheater auf künstlerischem Niveau zu halten in Anbetracht des Umstandes, daß auch hier die wirtschaftliche Krise ihre Wellen wirft. Ein glücklicher Gedanke war das Engagement des Tenors der Pariser komischen Oper Victor Brégy, dessen temperamentvolle Aktion und faszinierende Stimme als Faust die Berner sofort gefangen nahm. Gounods Oper wurde bei Saisonbeginn in der Originalfassung prachtvoll herausgebracht. Ein solches Experiment kann man sich in dem quasi zweisprachigen Bern wohl leisten. Da Brégy auch die deutsche Sprache beherrscht, konnte endlich auch Massenets Werther in deutscher Bearbeitung über unsere Bühne gehen. Erich Frohwein inszenierte das Werk in stilvollem Rahmen, und der jugendliche Berner Kurt Rothenbühler war ein trefflicher musikalischer Führer. Ihm wurde auch die schweizerische Erstaufführung der *Dresselschen* Oper »*Die Zwillingsesel*« übertragen. Im *Verdi*-Zyklus folgte Don Carlos, der in seiner breiten dramatischen Anlage schon nahe an Aida heranrückt, deren populäre Schlagkraft jedoch keineswegs erreicht. Auf die gelungene schweizerische Erstaufführung kann die Berner Bühne stolz sein. *Albert Nef*, der nun 25 Jahre als Theaterkapellmeister waltet, ließ alle musikalischen Feinheiten der Partitur im hellsten Lichte erscheinen. Fidelio als Festvorstellung brachte dem Jubilar Ehrungen von allen Seiten.

Julius Mai

BRAUNSCHWEIG: Die zweite Hälfte der Spielzeit stand unter einem Unstern, der die künstlerische Tätigkeit stark beeinträchtigte. Der Theaterausschuß hatte dem Intendanten *Himmighoffen* sein unbedingtes Vertrauen ausgesprochen und ihn gebeten, den Betrieb in der bisherigen Weise weiterzuführen, ihm aber kassenfüllende Gastspiele berühmter Dirigenten einzureihen; Professor *Neubeck* erbrachte mit den »Meistersingern« die Berechtigung des Wunsches. Bald darauf setzte jedoch die Grippe so stark ein, daß die lückenlose Durchführung des Spielplans fast wie ein Wunder erscheint. »Palestrina«, von *Nettstraeter* betreut, nahm eine Ausnahmestellung ein und erzielte unvergeßliche Wirkungen. Gleich darauf brach der Konflikt aus zwischen dem Intendanten und dem Minister, der ihm wegen der unsicheren Wirtschaftslage wie den Künstlern nur einjährige Verpflichtung zugestehen wollte, die er für eine großzügige Leitung auf weite Sicht mit Recht als unmöglich betrachtete, und unter günstigen Bedingungen dem ehrenvollen Rufe der Rhein-

Ruhr-Theatergemeinschaft von Duisburg, Hamborn, Essen folgte. Um uns den Abschied noch recht schwer zu machen, erhalten wir als Wagner-Ehrung die Bühnenwerke des Meisters von »Rienzi« bis »Parsifal« musikalisch und szenisch aufgefrischt. Wir stehen an einem Wendepunkt, denn Himmighoffen bleibt unvergessen. *Ernst Stier*

CHEMNITZ: Der politische Besen hat auch die Chemnitzer Theater gestreift. Obwohl kurz vor der entscheidenden Wahlschlacht der Vertrag des Intendanten Hartmann auf zwei weitere Jahre verlängert worden war, mußte er unfreiwillig auf Urlaub gehen und das Theaterzepter an *Karlheinz Stein* übergeben, der dann Kapellmeister *Egelkraut* mit der verantwortlichen Opernleitung betraute. Die Gründe für die plötzliche Veränderung der Theaterleitung liegen vornehmlich in der Spielplangestaltung des Schauspiels, weniger in den Verhältnissen der Oper. Gewiß erregte in ihrem Bereich manche eigenartige Inszenierung, besonders der Werke romantischen Einschlags, gelegentlich Widerspruch, aber im allgemeinen zeigte der Spielplan befriedigende Aufführungen, ja selbst willkommene Neuheiten. Belangreich waren die Nebenveranstaltungen, in denen das Thema »Ariadne in der Musik« durch Proben von Benda, Strauß und Milhaud abgewandelt wurde, und eine ergriffen aufgenommene Wiedergabe der »Christgeburt« von *Ludwig Weber*. Daß auch *d'Alberts* grausiger »Mister Wu« zeitig über unsere Bühne ging, beweist wieder die Gegenwartsbetontheit unseres Opernlebens. Die Einbeziehung der Spieloper stieß auf Lortzing (Wildschütz), Wolf-Ferrari (Neugierige Frauen) und — *Peter Gast*. Im Jahre 1891 ging dessen Oper »*Der Löwe von Venedig*« in Danzig zum ersten- und letztenmal über die Bretter. Jetzt hat die Chemnitzer Oper das feine Werk zu neuem Leben erweckt. Und das mit Recht. Einmal ist's eine heimatliche Pflichterfüllung gegen den im unweiten Annaberg geborenen Komponisten, zum anderen ist es ein Hinweis für die Bereicherung der nach Neuem hungernden Gegenwartsbühne. Die Absicht, das Buch zu Cimarosas »Heimliche Ehe« mit neudeutscher Instrumentierungskunst neu zu vertonen und dabei mozartische Leichtigkeit zu erreichen, ist Gast so gut gelungen, daß nicht nur Nietzsche, sondern auch wir Neuzeitmenschen aufrichtige Freude daran haben können. Für ein dem Werk wesensgleiches Spiel zeichnete Meyer-

Walden, Fritz Loch schuf stilgerechte Bilder. Die Damen Lichtenberg, Blättermann, Senff-Thieß und die Herren Ralf, Kamann und Capell erzielten feine Einzelleistungen und geschlossene Mehrgesänge. Über dem Ganzen waltete nachschaffend Martin Egelkraut, dem die Städtische Kapelle ein williger Klangkörper war. *Walter Rau*

DARMSTADT: Der Opernspielplan bot nach anfänglichen guten Ansätzen ziemliche Enttäuschung. Webers »Freischütz«, von Strohbach inszeniert, zeigte wohl saubere Dialogarbeit, vermochte aber in der flachen Kulissendekoration Delavillas das Problem der neuzeitlichen Gestaltung der alten Bühnenromantik (Wolfsschlucht) nur unvollkommen zu lösen. Auch die stimmliche Ausstattung war nur in der zweiten Besetzung angemessen. Ein neuer »Wildschütz« (Inszene: Schenk von Trapp) war hübsch aufgelockert und gut in den Buffopartien, die Regie Adlers in der »Entführung« außergewöhnlich dünn und ungekonnt (Fritzi Jokl als koloraturglänzende Konstanze), Verdis »Rigoletto«, von Sebba ausgestattet und von dem auch szenisch begabten Kapellmeister Zwißler statt des ausgeschiedenen Intendanten Hartung regielich betreut, hatte ungleich mehr künstlerische Substanz. Zugeständnisse an die Operettenseuche waren »Blume von Hawai« und Strauß' wenig geglückter »Prinz Methusalem«. Zu umfänglicherer Wagnerpflege und -feier wußte man außer einem aufgewärmten »Parsifal«, einem fast improvisierten Wagnerkonzert und einem etwas deplaziert wirkenden Vortrag »Wagner-Nietzsche« sich leider nicht aufzuschwingen. *Hermann Kaiser*

DRESDEN: Das Ausscheiden Fritz Buschs und die Suche nach seinem Nachfolger veranlaßte mehrere Dirigentengastspiele. Zunächst führte sich *Eugen Jochum* in der üblichen Palmsonntagsaufführung der Neunten Sinfonie recht vorteilhaft ein. Namentlich das lebendig beherrschte Chorfinale machte sehr

günstigen Eindruck. Weniger Glück hatte der Dirigent nachher mit der Leitung einer Tannhäuser-Aufführung. Hier zeigt sich, daß er doch mehr Intellekt- als Temperamentmusiker ist. Auch mußte man sich sagen, daß er für die anspruchsvollen organisatorischen Aufgaben, deren Erfüllung der Dresdner Generalmusikdirektorposten mit sich bringt, noch zu jung ist. So suchte man weiter und hat nun in dem Hamburger Generalmusikdirektor *Karl Böhm* den rechten Mann gefunden. Man hat ihn nach einer Tristan-Aufführung sofort verpflichtet und damit die Dresdner Generalmusikdirektorfrage — hoffentlich glücklich — gelöst. Der Eindruck, den Böhm als Tristan-Dirigent machte, war ja in der Tat ungewöhnlich stark. Hier konnte man sich über Mangel an Temperament wirklich nicht beklagen, aber es war auch die musikalisch klare und überlegene technische Beherrschung des Werkes wirklich bezwingend.

Im übrigen war der Spielplan nur mäßig ereignisreich. Man hat nun auch hier *Graeners »Friedemann Bach«* gegeben, und das ehrliche musikalisch gekonnte deutsche Werk gewann in einer sehr hübschen Aufführung unter *Kurt Strieglers* Leitung und mit *Curt Taucher* in der Titelpartie einen schönen Erfolg, der sich auch als nachhaltig erwies. Sonst wäre noch ein sehr vergnüglicher Abend mit *Puccinis »Gianni Schicchi«* rühmend zu nennen. Mäßiger war das Gefallen an der Ausgrabung einer heitern Kleinigkeit des »Postillon«-Komponisten *Adolphe Adam. »Der Toreador«* benennt sich das nur für drei Personen geschriebene Operchen, das auf der Grenze zwischen Auber und Offenbach steht. Es enthält einige recht nette und graziöse Musikstücke, zieht sich aber in einer gewissen Überharmlosigkeit allzu lange hin, woran auch die sehr nette Wiedergabe mit *Kutzschbach* am Pult und der *Erna Berger* als weiblichem Star nichts ändern konnte. *Eugen Schmitz*

ESSEN: Das Fehlen einer zielbewußten Spielplangestaltung, auf das ich im letzten Bericht schon hinwies, macht sich gegen Ende der Spielzeit immer deutlicher bemerkbar. Operndirektor *Lengstorf*, der eben seinen selbstverschuldeten Abschied erhielt, hatte sich gründlich verfahren. Wenn man neben dem üblichen, operettenreichen Repertoir nichts anderes bringt als *Donizettis* schon vermoderten »Don Pasquale« und *Straußens* »Salome«, so beweist man, daß man vom neuen deutschen Geist keinen Hauch verspürt hat. Inzwischen scheint die schnell und listig eingefädelte Theaterfusion mit Duisburg-Bochum wieder gelöst zu werden. Unser sehr bewährter Schauspielleiter *Alfred Noller* ist mit der Intendanz für beide Essener Häuser betraut worden. Es steht zu hoffen, daß unter ihm auch die Oper endlich von dem Schwung nationaler Besinnung erfaßt wird. *Hans Albrecht*

GENF: Auch im vergangenen Winter besaß Genf keine regelmäßige Operntruppe. Mit städtischer Unterstützung und Pariser Sängern in den Titelrollen wiederholten verschiedene Vereine mit mehr oder weniger Glück und Talent Aufführungen aus dem längst bekannten faden Opernrepertoire Frankreichs des 19. Jahrhunderts. Weit über den Durchschnitt ragte der aufschlußreiche Versuch der »Société symphonique« von *Albert Paychère*, die vergessene Choroper »Die Einnahme von Troja« von Berlioz auszugraben. Hervorragend erwiesen sich außer dem Chor Paychères und dem Orchestre Romand vier Bühnenkünstler der Pariser Oper — unvergeßlich *Marisa Ferrer*. — Das »Russische Ballett von Monte Carlo« bemüht sich, das künstlerische Erbe des unersetzlichen Diaghilew zu retten. Das Orchestre Romand und *Ernest Ansermet*, dem wir hier wiederholt die Begegnung mit dem Ballett Diaghilews verdanken, scheuten keine Mühe, einen umfassenden Begriff des Balletts, dieser spezifisch französischen Gattung, zu geben. »Die Sylphiden«, Musik von Chopin-Rieti, vertraten das klassische Spitzentanzballett unpersönlicher Porzellanfiguren, »Kinderspiel«, Musik von Bizet, ist ein phantastisches Märchen aus Tausendundeinenacht, »Cotillon«, Musik von Chabrier, eine intrigenreiche Ballepisode mit kaleidoskopartiger Bilderfolge, »Die Konkurrenz«, Musik von Auric, eine fratzenhafte Music-hall-Burleske. Als Krönung empfand man Strawinskijs lebenssprühendes Meisterballett »Petruschka«.

»La Nique à Satan« von *Albert Ruthardt* und *Frank Martin* ist ein entzückendes Märchen, ein Schabernack, den die Jugend dem Teufel spielt. Die getanzte, gemimte, gesungene und gesprochene Geschichte in drei Akten, elf Bildern und achtzehn Liedern ist aus dem Geist der Rhythmik von Jaques-Dalcroze geboren. Mit einem Orchester von zwanzig Blasinstrumenten, Klavier und zahlreichem Schlagzeug versteht es Martin, eine treibende, oft parodierende, frischkecke Musik zu schaffen, so daß man ihn unbedenklich zu den besten heu-

tigen Bühnenmusikern zählen kann. *Jo Baeriswyl* als Regisseur, *Leo Fustier* als Bühnenmaler und Kostümzeichner teilten mit dem Dichter und Musiker den durchschlagenden Erfolg dieses erfrischenden Kinder-Tanz- und Singspiels bei seiner Uraufführung.

Willy Tappolet

HAMBURG: *Verdis* »*Macbeth*« errang bei seiner Erstaufführung im Stadttheater einen starken Erfolg. Er galt nicht zuletzt einer recht guten Aufführung, die unter der musikalischen Leitung von *Karl Böhm* und der Regie von *Oscar Fritz Schuh*, mit ausgezeichneten Bühnenbildern von *Heinz Daniel*, wieder eine aufsteigende Linie der Leistungen des Stadttheaters verheißt. Die Lady sang *Sabine Kalter* in erfühlter packender Gestaltung: die Musik Verdis entspricht naturgemäß nicht völlig dem Macbeth-Stoff; sie italianisiert ihn in weicherem südlichen Klang der Arien, des ganzen Kolorits, aber sie nötigt — schon historisch gesehen — Achtung vor dem Ernst, dem dramatischen Willen ab, mit dem Verdi an seine Aufgabe herantrat. In der Schiller-Oper versuchte man sich an *Verdis* »*Maskenball*«, aber es gab diesmal eine arge Enttäuschung. Die Schiller-Oper begann verheißungsvoll; aber sie muß heute die Konsequenzen einer verkehrten Organisation, eines Raubbaus am künstlerischen Material erleben, das sich (in selbstgewollter oder zwangsläufiger?) wirtschaftlicher Beengtheit im Serienbetrieb erschöpft. Sie hat in *Willi Hammer* einen tüchtigen, leistungsfähigen jungen Kapellmeister; will sie aber weiter qualitativ bestehen können, muß sie auf der einen Seite einen befähigten Regisseur finden, der aus den Gegebenheiten der begrenzteren Bühnenverhältnisse heraus mit Geschmack und Kultur Höchstes zu gewinnen weiß, und sie muß den wichtigsten Faktor: die Sänger rationell zu verwenden und auszuwählen wissen.

Max Broesike-Schoen

HILDESHEIM: Das Stadttheater machte unter der musikalischen Oberleitung *Berthold Sanders* weitere Fortschritte zu dem gesteckten Hochziel, weil der Dirigent in treuer Arbeit mit seinem Geist und Willen alle erfüllte, also möglichst vollkommene Wiedergabe jedes Kunstwerks erreichte. Die großen Opern unter Mitwirkung Braunschweiger Solisten wurden zu festlichen Ereignissen, die das stets ausverkaufte Haus seelisch stark erregten. In *Verdis* »Falstaff« kam trotz unserer schwerfälligeren Sprache die Leichtigkeit der Deklamation dem Original nahe, wurde der Ausdruck durch Biegsamkeit und Wärme geadelt. Der »Rosenkavalier«, in glänzender Ausstattung geboten, erfreute gleichzeitig Auge und Ohr. »Faust« (Margarete) gestaltete Sander zu einer nachträglichen Goethe-, den »Fliegenden Holländer« zu einer würdigen Wagner-Gedenkfeier; »Aida« bildete den unübertrefflichen Schluß.

est.

KARLSRUHE: Die Kreisleitung der NSDAP veranstaltete zwei festliche Opernaufführungen (Lohengrin und Freischütz), bei denen sich der junge Kapellmeister *Jos. Keilberth* als sehr befähigter Dirigent erwies. Vor ihrem Eintritt in das Leipziger Stadttheater hatte die ungewöhnlich begabte Ellen Winter Gelegenheit, in einer größeren Zahl neuer Rollen dem hiesigen Theaterpublikum zu zeigen, was es an ihr verlieren wird. Sonst ist von der Oper Bemerkenswertes nicht zu berichten.

Jos. Laubach

KOBLENZ: Langsam baute Intendant Bruno Schoenfeld die aus dem Etat gestrichene Oper im Laufe der verflossenen Spielzeit wieder auf. Daß hierbei keine Experimente und kostspieligen Neuinszenierungen gewagt werden durften, versteht sich von selbst. So mußte an dem bewährten Operngut festgehalten werden. Die musikalische Leitung teilten sich der bewährte Korrepetitor Adametz und der für die Operette bestimmte Max Klier. Gegen Ende der Spielzeit wurde Intendant Schönfeld seines Amtes enthoben. Wahrscheinlich ist mit einer ständigen Oper 1933/34 zu rechnen.

Heinrich Held

MAGDEBURG: Die Magdeburger Oper stand in der zweiten Hälfte der jetzt ablaufenden Spielzeit völlig im Zeichen des Richard Wagner-Jahres. Neben »Tannhäuser« wurde der ganze Ring unter der Leitung von Generalmusikdirektor *Walter Beck* und der Regie von Wolf Völker völlig neu inszeniert. Der Zyklus wurde dann auch zweimal geschlossen mit gutem Erfolg aufgeführt. Dank der planmäßig steigernden, nach großen Gesichtspunkten angelegten musikalischen Leitung, die durch einige hervorragende Stimmen (Carl Hartmann als Siegmund und Siegfried, Josef Burgwinkel als Loge, Ruth Jost-Arden als Brünnhilde) vortrefflich gestützt wurde, und durch die zwar nicht gleichmäßige, aber doch durch manche gute Auffassung überraschende und überzeugende Inszenierung (Bühnenbilder: Ernst Rufer) konnten die Aufführungen als repräsentativer Bei-

trag zum Wagner-Gedächtnisjahr sehr wohl bestehen. Neben dem Ring war es *Pfitzners* »Palestrina« unter der gleichen Leitung, der in einer vorbildlich sauberen Aufführung herausgebracht wurde und der Spielzeit im besten Sinne festlichen Glanz gab. Pfitzner, der eine Aufführung dirigierte, sprach sich sehr befriedigend über die Einstudierung aus. — Das Ballett unter Alice Zicklers Leitung trat mit einem Einakterabend (Mozart und Strawinskij) hervor, der hier, da es sich um eine Uraufführung handelte, ausführlich gewürdigt wurde. — Noch vor Schluß der Spielzeit wurde zusammen mit dem Intendanten Götze Walter Beck durch den kommissarischen Bürgermeister der Stadt beurlaubt. Seine Vertretung übernahm Walter Rabl, der noch einmal den Ringzyklus dirigierte. Der Beurlaubung Becks lagen weder künstlerische noch politische noch menschliche Bedenken zugrunde. Es ist also damit zu rechnen, daß dieser stets sachlich und nur nach künstlerischen Gesichtspunkten arbeitende, ungemein fleißige, ganz in seinem Volk aufgehende Dirigent früher oder später die notwendige Rehabilitierung erfahren wird. *L. E. Reindl*

MÜNCHEN: Als groß angelegte *Wagner*-Feier brachte die Bayrische Staatsoper sämtliche Werke des Meisters von »Rienzi« bis »Parsifal« in einem glücklich durchgeführten Zyklus heraus, eine treffliche Leistung, die Münchens Ruf als Wagner-Stadt wieder mal befestigen konnte. Neu einstudiert erschien als Erstaufführung am National-Theater *Tschaikowskijs* »Pique Dame«, die trotz mancher bühnenwirksamer Momente auch in der Neubearbeitung Rolf Lauckners an dem schauerromantischen Text Puschkins krankt, der im Grunde der dramatischen Formung widerstrebt. In den von Pasetti sehr geschmackvoll entworfenen Bühnenbildern hatte Barré eine lebendige Inszenierung geschaffen. Paul Schmitz am Pult wußte der elegischen und eleganten Musik ausgezeichnet gerecht zu werden, und in den dankbaren Hauptpartien konnten Rudolf Gerlach, Georg Hann, Elisabeth Feuge und Hedwig Fichtmüller die Vorzüge ihrer prächtigen Stimmittel aufs beste zur Geltung bringen. *Oscar von Pander*

NEAPEL: Die San Carlo-Oper schließt nach knapp viermonatlicher Spielzeit ihre Pforten, ohne eine einzige Uraufführung gebracht zu haben. Das rührt daher, daß auch die Übernahme der Verwaltung durch den Verband der italienischen Opernsänger die finanzielle Lage des Unternehmens nicht verbessert hat. So mußte sich Neapel mit drei Erstaufführungen von Werken begnügen, die anderwärts aus der Taufe gehoben waren. Die »Baronessa di Carini« von *Mulé* kommt nach 20 Jahren nach Neapel (Uraufführung 1912 in Palermo), die »Granceola« von *Lualdi* nach acht Jahren. Bei beiden Ausgrabungen spielt wohl mit, daß Mulé und Lualdi heute die Vertreter der Musik und der Musiker in dem ständisch gegliederten Abgeordnetenhaus sind. Eine dritte Erstaufführung war die Bisbetica domata (Der Widerspenstigen Zähmung) von dem Neapolitaner Persico. Ich habe hier (Jahrg. 23, Heft 7) die römische Uraufführung vom 12. Februar 1932 besprochen und vorausgesagt, daß die leichtflüssige Musik schwerlich ausreichen werde, trotz des äußeren Erfolgs, die Oper über Wasser zu halten. In dem seither verflossenen Jahr ist sie auch nirgends gegeben worden. Jetzt kommt Persicos Vaterstadt mit demselben äußeren Erfolg und denselben Bedenken der Kritik. In Parenthese: Ein Beweis für die Unkenntnis des ausländischen Musiklebens in der italienischen Presse. Alle sprechen von anderen Vertonungen des Shakespearischen Lustspiels. Keiner kennt aber die geistvolle Oper von Hermann Götz (1894) auch nur dem Namen nach. *Maximilian Claar*

ROM: Die königliche Oper hat es mit der Uraufführung von Zandonais hier schon besprochener Oper bewenden lassen und sich bis auf wenige Ausgrabungen an die alten bewährten Werke gehalten. Ein gewisses Interesse erweckte *Mascagni* mit der persönlichen Leitung seiner noch vor der Cavalleria entstandenen Jugendoper »Zanetto«. Mehr Interesse erregte allerdings die ausgezeichnete Besetzung der älteren Opern, namentlich mit dem Tenor Benianimo Gigli, dem Bariton Benvenuto Franci u. a. Das ist nämlich einmal eine angenehme Folge der Weltkrise. Der Krach verschiedener amerikanischer Opernhäuser und die Einsparungsmaßnahmen der Metropolitan Oper in New York haben diese Stars zu immerhin erschwinglichen Bedingungen für Europa freigemacht. Das nutzte in erster Linie die Oper in Rom und die Scala in Mailand. *Maximilian Claar*

PARIS: Die seit langem vorbereitete und mit großem Aufwand angekündigte Tetralogie von *Wagner* war wirklich nicht geeignet, den großen Traditionen der Großen Oper Ehre zu machen. Abgesehen von der Geschmacklosig-

keit, zwischen »Siegfried« und »Götterdämmerung« die »Jüdin« von Halevy einzuschieben, gab es auch sonst weniges, was an Positivem anzuführen wäre. Schwer zu sagen, wen man in erster Linie für die Zwie- und Dreispaltigkeit dieser unglückseligen Aufführung verantwortlich machen soll. Übereinstimmung zwischen der Bühne und dem Orchester bestand bestimmt nicht. Die Kapellmeister Gaubert und Ruhlmann sind als grundehrliche Musiker bekannt. Unverständlich darum, wie sie der Klangwelt Wagners gegenüber vollkommen versagten. Bis zur Unerträglichkeit verhetzte Tempi, bis zur Plumpheit vergröberte lyrische Sätze waren keine Seltenheit. Auch die Inszenierung ließ zu wünschen übrig. Die Rollenbesetzung war in der Hauptsache gleichfalls verfehlt. Ich versage es mir, Namen anzuführen, wo jeder Laie merkte, daß ihre Träger von Gesangskunst und gar Wagnerscher Werke keine Ahnung haben. Einzig und allein Germaine Lubin (Brünnhilde) und allenfalls noch José de Trevi (Siegfried) ragten über dem allgemeinen Durchschnitt empor. Das Publikum nahm den glimmenden Scheiterhaufen für Wagnersches Feuer und applaudierte heftig, mit Ausnahme einiger Wissender, die ihrem Unmut durch Pfeifen Luft machten.

Die Uraufführung eines von *P.-O. Ferroud* komponierten Balletts »La Jeunesse« (Idee von André Coeuroy) lieferte von neuem den Beweis, daß die Stärke der Großen Oper in den Leistungen ihres Tanzensembles zu suchen ist. Diese Tanzschöpfung zeigte den Komponisten von einer neuen Seite, die vor allem erwies, daß sich der bekannte Komponist auch den Forderungen der Dramatik anzupassen weiß. Sein Werk ist gehaltvoll und knapp in der Form, klar in der Disposition und überzeugend im orchestralen Klang. Schade, daß die Verschiedenheit der ausübenden Tänzer (Lifar, der auch die Regie führte; Lorcia, Didion und Peretti in den Solopartien) eine letzte Geschlossenheit dieser Aufführung verhinderte.

Otto Ludwig Fugmann

WIEN: Mit der Urfassung des *»Macbeth«* von *Verdi* hat man es um die Mitte des vorigen Jahrhunderts im Kärnthnertor-Theater versucht. Das Werk geriet aber bald in Vergessenheit, und die Pariser Umarbeitung wurde überhaupt nicht mehr ausprobiert. Heute freilich hat uns die Not auch jenen weniger bekannten Verdi schätzen gelehrt, und so ist man fest entschlossen, auch in Verdis »Macbeth« attraktive Qualitäten aufzuspüren. Allerdings, auch mit dem gereiften und vertieften Verdi-Verständnis unserer Tage wird man sich da nicht besonders shakespearisch angeweht fühlen. Viel zu stark und lärmend in Form und Stil schlägt die alte Oper durch mit ihren auftrumpfenden Rhythmen, ihren unbedenklichen Melodien samt deren stereotypen Begleitungsfiguren, ja bisweilen geht es bis hart an die Grenze des Parodistischen. Gleichwohl, ganz so »verrucht«, wie uns eine veraltete Ästhetik glauben machen wollte, ist der künstlerische Tatbestand dieses Werkes gewiß nicht. Vor allem die Umarbeitung, die Verdi nach achtzehn Jahren vorgenommen hat und die dem ursprünglichen »Macbeth« eine Fülle neuer, wertvoller Musik reiferen Stiles zuführt, erleichtert auch das Verständnis der ursprünglichen Anlage. Diese teils umgearbeiteten, teils neu komponierten Stellen scheinen organisch aus der alten Fassung hervorzugehen und gleichzeitig auf eine noch spätere Periode hinzuweisen, auf den Verdi des »Otello«. Im Hinblick auf die organische Verbundenheit der früheren und späteren Werke des Meisters wird man etwas von dieser Auszeichnung eben auch für »Macbeth« in Anspruch nehmen dürfen. Scheint nicht die nachkomponierte Arie des zweiten Aktes die Lady in ein nahes und glaubhaftes Verwandtschaftverhältnis zu Jago zu rücken? . . . Die Wiener Aufführung hält sich im allgemeinen an Göhlers Übersetzung und Einrichtung, geht aber bisweilen auch ihre eigenen Wege; so wenn sie das orchestrale Präludium als Zwischenspiel zwischen die erste und zweite Szene einschiebt oder die große Auseinandersetzung des Mörderpaares im dritten Akt aus der spukhaften »Hexenküche« in ein lichtes Schloßgemach verlegt. Sehr begrüßenswert erscheint es aber, daß Macbeths Sterbearioso, das Verdi bei der Pariser Bearbeitung hat fallen lassen, der neuen Fassung der Schlußszene wieder eingefügt wurde. Das Stück hat besondere Ausdruckskraft und nimmt mit den Zweiunddreißigstelakkorden des begleitenden Bläserchores einen ähnlichen musikdramatischen Effekt aus dem »Miserere« im »Troubadour« vorweg. Ihre wichtigste Stütze findet die Aufführung in den außerordentlichen sängerischen Fertigkeiten der Frau *Rünger*, die in der Tat jenen Ausnahmefall darstellt, an dem Verdi bei Anlage der Rolle der Lady Macbeth gedacht haben mag. Ihr umfangreiches Organ verbindet Altistinnentiefe und dunkle, klangvolle Mittellage mit hochdrama-

tischer Höhe. Vorzüglich ist ferner *Alfred Jerger*, der dem Macbeth seine heroische Statur und seine kraftbewußte Komödiantengeste leiht. Mit seiner künstlerischen Intelligenz weiß er auch die Stimme zu zwingen, obschon ihm die Töne nicht eben sehr weich und vollsaftig aus der Kehle fließen. Auch sonst hielt die Aufführung durchaus hohes Niveau, im Musikalischen — Leitung *Clemens Krauß* — wie im Szenischen, für das *Rollers* Bühnenbilder und *Wallersteins* Regie entsprechend sorgten. *Heinrich Kralik*

ZÜRICH: Zum fünfzigsten Todestag *Wagners* brachte man »*Tristan und Isolde*«, das mit Zürich in besonderem Maße verbundene Werk, in einer sorgfältigen Neuinszenierung heraus. Die Isolde Elisabeth Delius' und der Tristan Albert Seiberts sicherten der von Robert Kolisko klanglich aufs delikateste betreuten Festaufführung ein hohes Niveau. Außer der überflüssigen Ausgrabung von Leo Delibes' »Lakmé« gab es eine einzige Neuaufnahme: die von Verdis »Don Carlos«, für den eine ausgezeichnete Besetzung zur Verfügung stand. Das Werk wurde nicht in der Werfelschen Neubearbeitung, sondern in der Verdischen Umarbeitung von 1883 geboten, die sich auch heute noch als wirkungsvoll erweist. *Willi Schuh*

KONZERT

AUGSBURG: Im letzten Sinfoniekonzert führte der inzwischen zwangsbeurlaubte städtische Kapellmeister *Lindemann* neben der gleißnerisch aufgetragenen Fünften von *Tschaikowskij* die »Zwei Etüden für Orchester« von *Wladimir Vogel* auf. Die hypermodernen Studien wurden vom Publikum ausgezischt. *Poldi Mildner* spielte das Klavierkonzert Nr. 1 von Liszt mit hinreißender Verve. *Eugen Jochum* begeisterte seine Vaterstadt durch den architektonischen Aufriß der 2. Sinfonie von Brahms, die liebevolle Betreuung des Siegfried-Idylls und der Tannhäuser-Ouvertüre von Wagner. *Arthur Piechler* gestaltete mit seinem geschulten Oratorienverein Bachs Matthäus-Passion zu monumentaler Größe. *Karl Erb* und *Georg Hann* überragend als Solisten. *Julius Patzak* gab einen Lieder- und Arienabend mit außergewöhnlichem Erfolg. Die Münchener Philharmoniker unter *Tuteins* stilsicherer Stabführung bestritten ein Wagner-Festkonzert mit *Julius Patzak*, *Felicie Hüni-Mihacsek* und *Hildegard Ranczak*. Die Vortragsfolge umfaßte Opernbruchstücke. Das volle Haus brach in Ovationen aus. Äußerlich war dieseWagnerehrung der Höhepunkt der Saison. *J. Weber*

BERN: Bei der Goethe-Feier im Münster erlebte *Fritz Bruns* »Grenzen der Menschheit« für Männerchor und Orchester ihre Uraufführung. Fern jeder atonalen Verzerrtheit sind hier die modernen Errungenschaften in jeder Hinsicht bis zur Grenze ausgewertet. Die Liedertafel hat das schwere Werk ihres Dirigenten erfolgreich bewältigt. Die Programme der Sinfoniekonzerte waren mehr retrospektiv, wenn auch hier und da ein Fühler in die problematische Neutonwelt ausgestreckt wurde. So konnte *Albert Möschinger* sein Klavierkonzert von *Gieseking* meisterhaft interpretiert hören. Die sinfonische Dichtung »Finlandia« von *Jan Sibelius* hat hier keinen bleibenden Eindruck hinterlassen. Auch Marius Casadesus hat sich als Tonsetzer nicht bis zum höchsten Gipfel durchgerungen, dazu fehlt die Kraft starker Motive. Der Cäcilienverein verhalf seinem anspruchsvollen Werke »Nunc et semper« für gemischten Chor, Sopran, Cellosolo und Orchester zu einem Achtungserfolg. *Kodalys* Morosseker Tänze reichen an die Brahmsschen Vorbilder nicht heran. *Luc Balmer* ist in der Kammermusik immer ein gerngesehener Gast. So hat auch sein neues Streichquartett in D einen vollen Erfolg errungen. Ungekünstelt fließt in edlem Melos der leichtverständliche Satz dahin, immer interessant und mit rein künstlerischen Mitteln gesteigert. *Schoecks* Violinsonate (Manuskript), ein durchaus liebenswertes Werk, fand durch Alphonse und Fritz Brun eine restlos musikalische Ausdeutung. Durch Mia Brun-Peltenburgs Mitwirkung konnten auch *Honeggers* Gesänge für Sopran und Streichquartett zum erstenmal erklingen. Auch die Berner Kammermusikvereinigung, unter der Führung von Detlev Grümmer und der Assistenz von Paul Grümmer und dessen Tochter Sylvia, hat sich nach Absolvierung einer erfolgreichen Tournee in Deutschland in Bern einen weiteren Hörerkreis geschaffen. Höhepunkte in den Programmen bildeten die *Brahms*-Feier (Sextett) und die Erstaufführung des neu aufgefundenen Konzertes in A-dur für Cembalo und Streicher von *Ph. E. Bach*. *Julius Mai*

BRAUNSCHWEIG: Das Wagner-Brahms-Gedenkjahr wurde im *Landestheater* würdig gefeiert. Beide Meister erschienen in den von *Nettstraeter* betreuten sechs Abonnements-

konzerten zweimal, ersterer mit Opernbruchstücken, letzterer mit den Klavierkonzerten, gespielt von *Edwin Fischer* (B-dur) und *Meta Hagedorn-Chevalley* (d-moll). Der Vergleich der Wiedergabe durch einen Mann und eine Dame war höchst interessant, diese hatte sich in den innigen Gedankenaustausch zwischen Klavier und Orchester völlig eingelebt, wurde einem herben, kraftvollen Grundgedanken gerecht und gestaltete den lyrisch-schwärmerischen Mittelsatz zu einem inneren Erlebnis, während Fischers Leistung durch die folgende 6. Sinfonie Bruckners stark beeinträchtigt wurde. Das 4. Konzert zeigte infolge der Grippe soviel Lücken in der *Landestheaterkapelle*, daß der Gast, der Solocellist des Leipziger Gewandhauses, *Münch-Holland*, nach d'Alberts Konzert auch in Schumanns »Frühlings«-Sinfonie im Orchester mitspielte. Beethovens Neunte unter Mitwirkung des *Soloquartetts* unserer Oper und des *Philharmonischen Chors* krönte die stolze Reihe. *Der Bühnenvolksbund* verpflichtete für die Sinfoniekonzerte wieder *O. Sommer* mit seinem *Musikverein*, für die Kammermusikabende das *Wendling*- und *Klingler-Quartett*, der *Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen*. Am rührigsten erwies sich wieder *W. Sonnen*, der mit der *Singakademie* seltene a cappella-Chöre aufführte, ein Kammerorchesterkonzert, einen Liederabend von *A. Fischer* folgen ließ und seine erfolgreiche Tätigkeit mit vorbildlicher Wiedergabe der Matthäuspassion schloß.

Ernst Stier

DARMSTADT: Das Musikleben wurde bereichert durch das Orchester des »Kampfbundes für deutsche Kultur«, ein von *Hans Simon* klanglich disziplinierter kleiner Streichkörper (Erstaufführung der ernst-modernen Saitenmusik von Stephan und Uraufführung der Kammerorchestervariationen über ein altdeutsches Volkslied von Willy Renner-Frankfurt). Sonst noch eine erfreuliche Anzahl von Neuheiten. In den Konzerten des Landestheaterorchesters erklang *Hans Schmidt-Isserstedts* geistvolle Sinfonia concertante und eine beachtliche Talentprobe des jungen, draufgängerischen *Hans Heinrich* (Suite für Orchester op. 2); der Kirchenchor der Johannisgemeinde hob des jüngst verstorbenen *Arnold Mendelssohn* 150. Psalm für Blasorchester und Chor aus der Taufe. Die Akademiekonzerte brachten die neuromantisch klangvolle »Dramatische Fantasie« für Orchester von *Hans Simon*, ein kleines musikalisch-witziges Chorwerk, »Die Martinsgans«, von *Bodo Wolf* durch den »Madrigalchor« und desselben Komponisten anmutige »Kleine Ballettmusik« durch den »Instrumentalverein«. Die »Ballonheiner«, ein von Kreisschulrat Born hervorragend stimmlich geschulter Knabenchor, sang neue Sachen von Mendelssohn, Samper, Simon und Ottenheimer. Von interessanten Gästen hörte man die Giannini, ausgerechnet (bedauerlicher Regiefehler) an Wagners Todestag; der sympathisch-musikalische Hellmut Kellermann hinterließ als Orchesterführer im Landestheater günstigen Eindruck.

Hermann Kaiser

DRESDEN: In den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle hörte man ein *Ritornell und Rondo-Capriccio für Orchester* von *Gustav Mraczek* als Uraufführung, das jedoch nur technisch als gekonnte, aber nicht gemußte Arbeit eines vorzüglichen Musikers fesseln konnte. Gedankenreicher wirkte eine *»Symphonie Concertante«* für Soloviola und Orchester von *Hans Wetzler*. Auch sie ist glänzend instrumentiert, hat aber auch melodische Einfälle, so einen besonders schönen, in gedämpften Stimmungen schwelgenden, gesangvollen langsamen Satz. *Kurt Striegler* als Dirigent und *Jan Dahmen* als Violinsolist waren dem Werk gute Anwälte. Als Gastdirigent gewann *Clemens Krauß*, der Leiter der Wiener Staatsoper, einen ganz großen Erfolg mit der »Sinfonia domestica« von Richard Strauß. Man lernte ihn als einen Musiker größten technischen und geistigen Formats schätzen. Für eine Brahms-Feier hatte man sich *Herm. Abendroth* geholt, der mit einer durchgeistigten Verlebendigung der ersten Sinfonie seinen alten Ruf rechtfertigte. Mit *Walter Gieseking* zusammen bot er auch eine wundervolle Aufführung des B-dur-Klavierkonzertes.

Eugen Schmitz

ERLANGEN: Die Veranstaltungen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität brachten deutsche Weihnachtsmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Außer stilgetreu und eindrucksvoll vorgetragenen Kompositionen von Gumpelzhaimer, Tunder, Biber, Murschhauser, Bach und Händel hörten wir unbekannte Arbeiten der bayrischen Komponisten *Valentin Rathgeber* und *Johann Feldmayer*. Die »Zehn Pastorellen vor die Weynacht-Zeit« für Cembalo oder Orgel von Rathgeber sind liebliche Stücke, die auch heute noch ihren Zweck erfüllen können, »Musicalischer Zeitvertreib auf dem Clavier«

zu sein: mit ihrer leichten Spielbarkeit und ihrer volkstümlich anmutigen Melodik dürften sie als »Spielmusik« vielen heutigen Spielern Freude machen. Sein Hymnus »Jesu Redemptor omnium« für Solotenor, vierstimmig gemischten Chor und Orchester, ist außergewöhnlich freudige und frische Kirchenmusik, aus der eine siegesgewisse Frömmigkeit spricht. — Noch interessanter ist vielleicht das Weihnachtskonzert »Congratulamini mihi omnes« von Feldmayer, weil es eines der Beispiele darstellt, daß dem musikalischen Volkstum der bayrischen Alpen *Kunst*musik entsprossen ist. Der Komponist hat eine Art Krippenspiel mit den Mitteln der polyphonen Kunst geschaffen. Sein Satz bewegt sich bald, wie bei den großen Niederländern, in weiten melodischen Bögen und Aufschwüngen auf wenigen Silben, bald deklamiert er fast sprechend wie ein spätes italienisches Madrigal, zeichnet einzelne Wörter sinngemäß durch duftige Fiorituren aus und steigert Farbe und Ausdruck durch bunte Chromatik. — Ferner spielte das Collegium musicum »Deutsche Musik des 18. Jahrhunderts an den Höfen der Grafen von Schönborn«. Aus der Bibliothek des Schlosses Wiesentheid in Unterfranken kamen charakteristische Beispiele zum klingenden Leben: ein Cellokonzert mit Streichorchester und Cembalo in G-dur von Fortunato *Chelleri (Keller)*, zwei Suiten in e-moll und G-dur von *Joh. Jak. Schnell* (weiland Stadtmusiker in Bamberg), eine weltliche Kantate »Pupillette sdegnosette« von *Joh. Hugo Wilderer* und ein Cellokonzert in D-dur von *Joh. Adolf Hasse*. Allen diesen Werken liegt die geistige Haltung des deutschen Barock zugrunde, doch gibt sie sich je nach der persönlichen Haltung des Komponisten und nach seiner Generation auf mannigfaltige Weise kund. *Hugo Heurich*

ESCH (Luxemburg): *Gustav Erlemanns Christus Rex*, Tongemälde für großes Orchester, Soli und gemischten Chor, erfuhr hier seine Uraufführung. Auch in diesem Werk zeigt sich der durch mehrere Orchestersachen, Chorschöpfungen, Klavierkonzerte und nicht zuletzt durch eigenartig geprägte Lieder weitesten Kreisen bekannt gewordene rheinische Komponist als hervorragender Beherrscher des neuzeitlichen Orchesterapparates. Das Schwergewicht des »Christus Rex« liegt nicht auf der polyphonen Entfaltung chorisch geschichteter menschlicher Stimmen, sondern auf einem besonders in Blech und Holz stark besetzten Instrumentalkörper. Die in sechs Abschnitte (Erwartung, Ankunft, der Gesandte Gottes, Passion, Auferstehung und Verherrlichung) zerlegte Partitur schildert das Leben Jesu von der Geburt bis zu der sein Grab überstrahlenden Auferstehung. Nicht, daß der dem Verismo (im guten Sinne!) zugetane Neuromantiker Erlemann, dem die rein lyrische Ausbuchtung des Vorwurfs über der gequälten Zuhilfenahme neutönerischer Problematik steht, bei der Prägung seiner Themen sich ihr völlig verschlossen hätte. Aber er meidet die auch bei jüngeren *Kirchenmusikern* übertriebene Anwendung von Techniken, die sich in der Prägung linearer Geistreicheleien gar zu sehr gefallen. Daß er die »Passion« mit stimmungsvoller Kunst geschildert hat, darf nicht wundernehmen, wenn man mit seiner religiösbesinnlichen Gedankenwelt vertraut ist. So schürft das Orchester in der »Ölbergszene« mit einem fein durchgearbeiteten Choralmotiv der Tragik dieses Vorganges nach. So lassen Baßklarinette, Paukenwirbel, gedämpfte Streicher und später Oboen und Hörner an einer anderen Stelle Klangbilder voll erschütternder Mystik erstehen, die tiefsten Eindruck hinterlassen. Die in ähnlichen Schöpfungen so oft peinlich gemiedene »Melodie« ist hier gewollt und berechtigt. Abgesehen von zwei den »Christ-König« einleitenden und beschließenden uralten deutschen Kirchenliedern ist lateinischer Text benutzt. In welcher Sprache auch sollten das »Stabat mater speciosa«, das »In monte Oliveti« und die im Falsobordone vorgetragenen Improperien »Popule meus« erklingen, und der wuchtig und frohlockend losbrechende Osterhymnus »Victimae paschali laudes«, der zu dem mächtigen Finale »Christus, victor, vere rex« überleitet? Das Orchester der städtischen Musikschule und die Gesanggesellschaft »d'Uôlzêcht« vermittelten unter des Komponisten persönlicher Leitung die farbenprächtige Eingebung mit dynamischem Elan. *Ferdinand Laven*-Trier

ESSEN: Wir stehen im Zeichen des Abschieds von *Max Fiedler*. Unter seiner Führung hat unser Konzertwesen manchen beachtlichen Höhepunkt erreicht. Wenn er jetzt in den verdienten Ruhestand tritt, so weiß er, daß er in Essen nicht vergessen wird. Aus seinen letzten Konzerten ist die Aufführung von Bruckners »Neunter« (Urfassung) zu nennen, der er noch einmal die musikantische

Spielfreudigkeit widmete, die einer seiner hervorstechenden Züge war. Die Frage der Nachfolge ist noch ungeklärt. Zunächst werden wir in den kommenden Wochen zwei Gastdirigenten hören. *Hans Albrecht*

GENF: Während Ansermet in Berlin und Skandinavien dirigierte, erschienen als Gastdirigenten der mit jubelnder Begeisterung begrüßte *Franz von Hoeßlin* aus Breslau und *Felix Weingartner* aus Basel mit Werken deutscher Klassiker und Romantiker wie auch der junge Genfer *Samuel Baud-Bovy* aus der Schule Weingartners, der, wie so oft sein Meister, Webers Oberon-Ouvertüre ans Ende seines Programmes stellte und sich einen durchaus berechtigten Erfolg sicherte. Mit *Ansermet* traten neueste Werke wieder in den Vordergrund. *Casella* verrät auch in der Ouvertüre zur »Donna Serpente«, aus dem Geiste Hindemiths, seine beneidenswerte Geschmeidigkeit und sein technisches Können. Selbständiger gibt sich der in Paris beheimatete Tscheche Martinù in der frischen, fein durchdachten Serenade für Kammerorchester. Das vielumstrittene Klavierkonzert, an dem Ravel in klösterlicher Weltabgeschiedenheit gearbeitet hatte, interpretierte der Berner Pianist *Franz Josef Hirt* großartig, während der junge italienische Meistergeiger *Zino Francescatti* die Zuhörer in Ravels geistreicher Improvisation »Tzigane« entzückte. Ein Zeugnis für die vornehme Art Vincent d'Indys ist auch seine dritte »kurze« Sinfonie mit dem Zusatz »De Bello Gallico« aus den Kriegsjahren 1916—18. Liebenswürdige Unterhaltungsmusik schreibt Jean Dupérier in den humoristischen Bildchen »Der Teich, die Karpfe und die Mücke«, während Delvincourt in seiner Orchestersuite »Venetianischer Ball« farbensatte Mosaike malt, ohne dabei die Erinnerung an Ravel und Strawinskij verwischen zu können. Als Solisten der Sinfoniekonzerte folgten sich nach F. J. Hirt und *Ilona Durigo*, die Geiger *A. de Ribaupierre*, *Edmond Appia* und *Caecilia Hansen*.
Willy Tappolet

HANNOVER: Das deutsche Mysterium »*Die singende Quelle*« von *Hans Stieber* will unter dem Begriff »*chorisch-dramatische Spiele*« eine dem Geist unserer Zeit angepaßte *neue Kunstrichtung* einleiten. Die Uraufführung brachte den Beweis für ihre Berechtigung. Wie die gymnastische und tänzerische Betätigung in der Gegenwart nach seelisch-geistigem Ausdruck drängt, so liegt der Gedanke nahe, auch die im Oratorium wirkenden großen Chormassen aus ihrer Starrheit zu erlösen und zu einem ihrem Gesangsausdruck homogenen Bewegungsausdruck hinzuleiten. Die beiden Kreise zur Schaffung etwas dramatisch Neuen zu organischer Einheit zu fügen, ist das in den »chorisch-dramatischen Spielen« sich auswirkende Prinzip. Zur Förderung solcher Aufgaben liegen hier die Verhältnisse besonders günstig. Ist schon der architektonisch vornehme Kuppelsaal der Stadthalle mit seinem mächtigen terrassenförmigen Podium zu breitflutenden darstellerischen Evolutionen hervorragend geeignet, so besitzen wir anderseits in dem Oratorienchor *Hannoversche Singakademie* und der wohl einzigartigen *Hannoverschen Musterturnschule von Carl Loges* Organe, die für die Förderung der neuartigen »chorisch-dramatischen Spiele« hervorragend prädestiniert sind.
Dazu hat *Hans Stieber* bei dem eigens für diese Zwecke gedichteten und komponierten Schaffensprodukte eine glückliche Hand bewiesen, sowohl in der Wahl des Vorwurfs, der in edler Einfachheit und Volkstümlichkeit das Problem der deutschen Zwietracht und ihre Überwindung durch die innere Macht der deutschen Seele (symbolisiert in der »singenden Quelle«) behandelt, als in dem für großzügige Darstellung geschaffenen dichterischen Aufbau der Geschehnisse. So kam ein schöner Erfolg zustande, für den die kunstmächtige Regie von *Hans Winckelmann*, der *Hannov. Männergesangverein*, das *Orchester der Philharmonischen Gesellschaft*, die Solisten *Harriet Awissus*, *Paul Stieber-Walter*, *Paul Lorenzi* und vor allem *Hans Stieber*, der als sieghafter Ausdeuter seiner komplizierten Partitur den gewaltigen Aufführungsappart musikalisch fest zusammenhielt, einstanden.
Albert Hartmann

KAISERSLAUTERN: Das 5. Pfälzische Musikfest konnte sich unter der künstlerischen Verantwortung des Musikvereins (Leitung Studienrat *Barbey*) und des Pfalzorchesters unter *Ernst Boehe* reibungslos und mit großem Erfolg abwickeln. Es war in der Hauptsache den Manen von *Johannes Brahms* gewidmet, dessen »Deutsches Requiem« am Karfreitag als das Hauptwerk der Brahmsfeiern tiefen Eindruck machte. Zahlreiche Lieder und das selten zu hörende Horntrio op. 40 kamen als Kammermusik zu Wort. Die namhaftesten Solisten, *Mia Neusitzer-Thönnissen*, *Irma Drummer*, *Josef Witt* und *Rudolf Watzke* waren

als berufene Vertreter der ethisch hohen Kunst von Joh. Brahms erschienen. Am Ostersonntag dirigierte Ernst Boehe noch zum Abschluß Beethovens Neunte und wurde unter ungeheurem Jubel der Zuhörerschaft gefeiert. Einhellig wird das ganze Fest als eine Großtat gewürdigt. *Karl Wüst*

KARLSRUHE: Nach mehrjähriger Pause trat der Bach-Verein, der seit mehr als 25 Jahren sich die Pflege der großen deutschen Chorliteratur zur Aufgabe gemacht hat, wieder mit einem eigenen Konzert an die Öffentlichkeit. Die allgemein freudige Aufnahme, die dieses Ereignis begleitete, läßt hoffen, daß diese ausgezeichnete Vereinigung in den nächsten Jahren den ihr gebührenden Platz im Karlsruher Musikleben wieder einnimmt. Die Aufführung des »Deutschen Requiem« von *Johannes Brahms* war dafür ein gutes Vorzeichen: eine selten gelungene, musikalisch höchst eindrucksvoll gestaltete Wiedergabe, mit der sich der junge neue Dirigent *Wilhelm Rumpf* sehr glücklich als Leiter einführte. Die Solopartien hatten Malie Fanz und Franz Schuster inne. Wilhelm Rumpf hat es auch verstanden, in dem kleinen Rahmen von Kirchenkonzerten in einer Reihe glücklich gewählter und fein abgestimmter Vortragsfolgen wichtige kirchenmusikalische Werke alter und neuer Zeit einer dankbaren Gemeinde zu Gehör zu bringen, wobei er sich als feinsinniger Organist und als Dirigent bewährte. In der Weiterführung der regelmäßigen Sinfoniekonzerte des Landestheater-Orchesters war der Abend besonders bemerkenswert, in dem *Hans Pfitzner* die VIII. Beethovens und sein Klavierkonzert (Solist Alfred Hoehn) zur Aufführung brachte. *Jos. Laubach*

MÜNCHEN: Neben dem Hauptjubilar des Jahres Richard Wagner kommt heuer auch sein großer Antipode *Johannes Brahms* zu Wort; eine Serie von wohlgelungenen Konzerten war diesem Meister des Liedes, der Kammermusik und der Sinfonie gewidmet, unter denen die prachtvolle Wiedergabe der beiden Klavierkonzerte durch Alfred Hoehn, von Karl Tutein meisterlich begleitet, besonders hervorgehoben sei. — Eine neugegründete Konzertvereinigung künstlerisch schaffender Frauen, die »*Gedok*«, debütierte erfolgreich mit Rosl Schmid (Klavier), Milly Berber (Violine) und Gusti Langer (Gesang). — Ein interessantes, hier unbekanntes Werk *Johann Christoph Friedrich Bachs*, dem sein Freund Herder den Text dazu verfaßt hatte, brachte die Neue musikalische Arbeitsgemeinschaft zur Aufführung: »Die Auferweckung des Lazarus«, das vom Raba-Quartett, dem Sopran Hanna Eschenbrücher und einem Kammerchor unter Fritz Büchtgers Leitung wirkungsvolle Wiedergabe fand. *Oscar von Pander*

ORANIENSTEIN: Die Gesellschaft der Freunde alter Musik auf Schloß Oranienstein an der Lahn hat in ihrem zweiten Konzert, das in der restaurierten Kapelle stattfand, Werke von Händel, Bach und Mozart nach mehr als hundertjähriger Pause wieder auf dem werk- und zeitgemäßen Instrument, dem *Clavichord*, zu Gehör gebracht. Der edle Ton des aus der Werkstatt *Neupert* (Nürnberg) stammenden Instruments vermittelte erst die richtige Klangvorstellung und bildete so den Schlüssel zum wahren Verständnis und Eindringen in die Werke unserer alten Meister. Die schon vom ersten Konzert her bekannte Interpretin alter Musik, *Ilse Kuhlmann*, spielte Mozarts D-dur-Variationen, die Suite d-moll von Händel und als Krönung des instrumentalen Teils die Englische Suite g-moll von Bach und wußte alle Feinheiten des Instruments zur vollen Geltung zu bringen. Den vokalen Teil des Programms bestritt *Johannes Drath*, der mit einem herrlichen und selten gehörten Belkanto Lieder und Arien italienischer und deutscher Meister des 17. und 18. Jahrhunderts sang. Die Gesellschaft der Freunde alter Musik auf Schloß Oranienstein ist mit dieser zweiten Aufführung wieder in neue Bezirke der Musikausübung vorgedrungen, von wo aus das unermeßliche Reich der alten Musik in zielbewußter Arbeit erschlossen werden soll. *am.*

PARIS: Der offensichtliche Boykott deutscher Musik, der zwar nicht offiziell beschlossen wurde, aber trotzdem, insbesondere in den großen Sinfoniekonzerten, zu beobachten ist, hatte ein beträchtliches Sinken des musikalischen Niveaus und der Besucheranzahl zur Floge. Es ist jetzt schon vorauszusehen, daß diese rückläufige Bewegung, kaum begonnen, bereits wieder ihr Ende erreicht hat. Die Anzahl der uraufgeführten Werke für großes Orchester hat zugenommen, schon deshalb, weil man die vorhandenen Lücken möglichst interessant auszufüllen bestrebt war. Zu gleicher Zeit hat aber auch qualitativ die musikalische Produktion Frankreichs bemerkenswerten Tiefstand erreicht. Es ist unmöglich,

die Anzahl der uraufgeführten Werke nur dem Namen nach zu nennen; nur diejenigen seien einer kurzen Würdigung unterzogen, deren Wert eine solche überhaupt zuläßt. Die Komponistin und Clavicinistin *Roesgen-Champignon* schrieb ein Werk für Clavicin und Orchester, das in seinen drei Sätzen (Introduktion, Sarabande und Tokkata) eine starke kompositorische Begabung verrät, wenn ich auch im allgemeinen der Ansicht bin, daß das Clavicin mit seinem engbrüstigen Gezirpe nicht in den Konzertsaal gehört. Die Komponistin beherrscht ihr Instrument und weiß die Klangmöglichkeiten, die sich hier bieten, ins rechte Licht zu rücken. *Dimitri Mitropulos* aus Athen dirigierte ein »Concerto grosso« als Uraufführung, das ihn zum Vater hatte. Das Werk ist an sich interessant, weist aber leider keinen erheblichen künstlerischen Gewinn auf. Der Komponist, dem es sichtlich ernst ist um sein Schaffen, muß die Intuition durch den Intellekt ersetzen. Die Geschlossenheit in gedanklicher und formaler Hinsicht läßt zu wünschen übrig. Ein Mißverhältnis besteht zwischen der mageren Substanz und dem Aufwand an künstlerischen Darstellungsmitteln, die er auch nicht immer treffsicher genug einzusetzen weiß. Unter den modernen Komponisten trat das weibliche Element in letzter Zeit ziemlich in den Vordergrund. *Henriette Roget* versuchte sich mit einem Werk für Orgel und großes Orchester. Sie schreibt mit vielem Wissen, großem Aufwand an mächtig aufgewuchteten Bläserharmonien und wenig Talent ein Werk, das schon deshalb abfallen mußte, weil sie nicht verstand, die typischen Eigenheiten des Orgelklangs gegenüber dem Orchester gehörig herauszustellen. Schroffe Linearität, rücksichtslose Anwendung willkürlicher Harmoniefolgen, kunsthandwerkliches Blendwerk zeichnen ein Konzert für Klavier, Trompete, Violoncello und Orchester aus, das die Komponistin *Simone Plé* zum Autor hat. Diese Reportage in Tönen ist wenig geeignet, tiefere Eindrücke von der jungfranzösischen Schule zu vermitteln. *Lotte Lehmann* sang im Orchester Lamoureux unter der zwiespältigen Leitung Charles Münchs; *Lotte Schoene* war für zwei Konzerte der Concerts Pasdeloup engagiert; in demselben Rahmen konnte *Emanuel Feuermann* ungeteilten Erfolg für sich in Anspruch nehmen. Zu einem Ereignis besonderer Bedeutung gestaltete sich das Auftreten *Carl Elmendorffs* als Gastdirigent des Orchesters Lamoureux. *Elisabeth Geroe* gab mit bemerkenswertem Gelingen einen eigenen Konzertabend. Rubinstein und Wittgenstein sind als die markantesten Köpfe unter den Pianisten anzusprechen. Auf ganz großer Höhe standen *Lauritz Melchior* und der Pianist Levitzky. F. Reugel brachte wiederum Werke von Mozart zur Aufführung, wobei leider das künstlerische Niveau durch unkluge Auswahl der Solisten gedrückt wurde.

Otto Ludwig Fugmann

ROM: Der Direktor des römischen Konservatoriums und bekannte Komponist *Mulé* hat eine große Musiktagung organisiert, bei der in zwei Orchesterkonzerten und sieben Kammermusikabenden das »junge Italien« sich zur Geltung bringen sollte, um zu zeigen, daß es eine von ausländischen Einflüssen freie nationale Musik im faschistischen Italien gibt. Dieser Zweck ist aber nicht erreicht worden. Die Sieger in diesem Turnier heißen für die Orchesterkonzerte Alfano, Malipiero, Casella, Wolf-Ferrari und für die Kammermusik Renzo Bossi, Amilcare Zanella und Castelnuovo-Tedesco, lauter Namen, die für ihre Geltung der heutigen Tagung nicht erst bedurften, während das eigentlich junge und unbekannte Element vorwiegend versagte. Von diesen noch unbekannten Komponisten hatten in den Orchesterkonzerten nur zwei Erfolg: Giuseppe Rosati mit einer Ouvertüre und Santotiquido mit einer »Abendharmonie« benannten Programmusik. Den meisten Applaus erntete *Alfano* mit einer C-dur-Sinfonie, *Casella* mit einer Introduzione, Aria e Toccata und Ermanno *Wolf-Ferrari* mit einer Suite Concertino für Fagott und kleines Orchester. Die Kritik kann aber nicht umhin einzugestehen, daß diese drei Komponisten ihre früheren Fäden weiterspinnen, ohne sich an das sogenannte neue italienische Programm zu halten. Und vielleicht haben sie gut daran getan; das zeigt der Fall Malipiero. Dieser hat resolut sein Licht auf den patriotischen Scheffel gestellt und »Hymnen des Krieges, Friedens und Ruhms« geschrieben. Der Publikumerfolg wird aber nicht darüber täuschen, daß hier Musik mit sehr billigen Mitteln gemacht wird, die mitreißt, weil sie bewußt an außerkünstlerische Instinkte eines patriotisch erregten Publikums appelliert. Der frühere Malipiero stand höher. Der zukünftige hoffentlich auch.

Das Ergebnis der sieben Kammermusikabende ist eigentlich trotz der Fülle der Darbietungen trostlos, und die These, daß das neue Italien auch auf diesem Gebiet einen Primat anzu-

streben vermöchte, muß vorläufig unterdrückt werden. Abgesehen von der überlieferungsgetreuen Kunst des Organisten Renzo Bossi haben *Amilcare Zanella* mit einer Chorfantasie und *Castelnuovo-Tedesco* mit einem Trio im Vordergrund gestanden. Immerhin können einige jungen Komponisten nicht übersehen werden, wenn man sie als das wertet, was sie sind. In diese Gruppe gehören drei Komponisten von Gesängen für Frauenstimme und Klavier: Gian Luca Tocchi, Mario Persico und Dante Alderighi. Einen lebhaften Erfolg hatte der Alfano-Schüler Giulio Cesare Gedda mit einer Kammermusiksuite »Amoroso fantasma«. Originell wirkte Aldebrando Madami mit einer Lyrik für Klavier und Englischhorn« und Giulio Cesare Sonzogno mit einer Burleske für Klavier. Von älteren Komponisten wäre der Konservatoriumsdirektor Cesare Nordio mit einem Prema zu nennen und Pietro Montani aus Florenz mit einem Quintett. Einen verdienten Erfolg hatte endlich Franco Casadala, der Komponist der Oper »Der Zwerg des Kalifen«, der einige der schönsten frühen lyrischen Gedichte D'Annunzios farbig bewegt vertont hat. *Maximilian Claar*

ZÜRICH: Als die wichtigsten Ereignisse des Zürcher Musiklebens dürfen die Aufführungen des von *Hermann Dubs* geleiteten Häusermannschen Chores und des Reinhart-Chores gelten. Dubs widmete sein diesjähriges Konzert »Alten Meistern der Vokal- und Instrumentalmusik«, wobei er das Madrigalwerk *Monteverdis* in seiner ungeheuren Vielgestaltigkeit und Ausdrucksintensität in den Mittelpunkt rückte. Als deutsche Gegenstücke bot er zudem Heinrich Alberts »Kürbshütte«, die er durch Beiziehung von Instrumenten kantatenartig ausbaute, sowie Teile aus Händels »L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato« (mit Lucy Siegrist als Solistin). Instrumentalwerke von Scarlatti, Händel und Bach (Brandenburgisches Konzert Nr. 6), in denen sich vor allem Karl Matthaei als Meister des Cembalospiels bewährte, ergänzten das geistvoll aufgebaute Programm des Abends. Ebenbürtig erwies sich ihm die Aufführung der Bachschen Johannespassion, mit der Walther Reinhart das zehnjährige Bestehen seines Chores in würdigster und beispielhafter Weise feierte. An Präzision der Chorleitung und geistiger Durchdringung des »Stoffes« wurde hier ein Äußerstes erreicht; und in der Einrichtung der ohne Kürzung gebotenen und in zweieinhalb Stunden ebenso straff wie flüssig bewältigten Partitur erwies sich Reinhart als ein mit der Bachforschung vertrauter, auf die unmittelbare Wirkung zielender Bearbeiter. Die bis ins letzte durchdachte Darbietung exponierte das dramatische Element mit gleicher Meisterschaft wie das lyrische, ja in der Klarheit, mit der dieser Dualismus musikalisch lebendig wurde, beruhte nicht zuletzt die im edelsten Wortsinne »spannende« Wirkung dieser außergewöhnlichen Aufführung. — An größeren Choraufführungen sind noch diejenigen des Berliozschen Requiems durch den Männerchor Zürich und des Brahmsschen Requiems durch die »Harmonie« erwähnenswert, nicht zu vergessen auch die vom Männerchor Aussersihl gebotene Gesamtdarbietung von Otto Jochums unter dem Titel »Die Lust hat mich gezwungen« zusammengefaßten Bearbeitungen deutscher Volkslieder. In den Sinfoniekonzerten hörte man unter *Andreaes* Leitung u. a. ein Wagner-Konzert; interessanter war ein Tschaikowskij und Strawinskij gewidmeter Abend, an dem neben »Feu d'artifice« und »Oiseau de feu« Strawinskijs Violinkonzert in D in Samuel Dushkins ausgezeichneter Interpretation einen durchschlagenden Erfolg gewann. An Solisten traten im Rahmen der Sinfoniekonzerte noch Rudolf Serkin und Adolf Busch auf; dieser spielte auch (zusammen mit seinem Bruder Hermann) am ersten der fünf Brahms-Abende das Doppelkonzert, während am zweiten Abend des Brahms-Zyklus Arthur Rubinstein das B-dur-Konzert interpretierte. — Alexander Schaichet widmete das letzte Konzert seines Kammerorchesters Schweizern der Gegenwart, indem er von Honegger die 1918 geschriebene Bühnenmusik zu »Le Dit des Jeux du monde« und von Ernest Bloch »Four Episodes« für Kammerorchester bot und außerdem zwei neue wertvolle Gesangswerke von Willy Burkhard (»Lieder der Mädchen«) und Robert Blum (»Vier Psalmen«) für Sopran und Kammerorchester — für die sich Alice Frey-Knecht als ausgezeichnete Mittlerin einsetzte — sowie ein Cellokonzert von Richard Sturzenegger aus der Taufe hob.

Willi Schuh

* K R I T I K *

BÜCHER

STÖHR-GAL-OREL: *Formenlehre der Musik.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Die Formenlehre von Richard Stöhr ist ein vielgebrauchtes und bewährtes Unterrichtswerk. Es wurde eine 8. Auflage notwendig und mit dieser, den Forderungen der Zeit — nach stofflicher Erweiterung und pädagogischer Umstellung — entsprechend, eine Neubearbeitung. Im praktischen Kompositionsunterricht wird man heute nicht mehr die alte Dozier- und Lernmethode anwenden, sondern vom Schüler selbständige Erarbeitung formaler Gesetzmäßigkeiten fordern. Dazu gehört umfassendes Anschauungsmaterial. Der Schüler könnte es sich unter Anleitung des Lehrers selbst zusammenstellen, aber nicht überall steht das Material zur Verfügung, und die Auswahl in methodischem Sinne richtig zu treffen, kostet viel Zeit und verlangt Erfahrung. Was die Verfasser als Anschauungsstoff ausgewählt haben, übersieht nichts Wesentliches, erdrückt andrerseits nicht durch Überfülle. Die Notenbeispiele reichen von der Gregorianik bis Hindemith. In einem Lehrbuch können nicht *alle* Formprobleme aufgerollt werden. Es ist Sache des Lehrers und des Schülers, von den gebotenen Beispielen ausgehend, auftauchende Probleme an Werken, die das Buch nicht enthält, zu verfolgen, um über die Analyse zu subjektiver Synthese zu kommen. Vielleicht könnte aber in einer späteren Auflage durch Beispiele gezeigt werden, in welcher Weise neuzeitliche Komponisten alte Formen, alte Ausdrucksmittel verwenden. Das Zurückgreifen auf Pentatonik und Gregorianik (bei Mahler, Reger, Puccini, Respighi, Casella) berührt nicht nur Fragen der Theorie, sondern auch solche der Form, zeigt sehr anschaulich die formbildende Kraft des Tonmaterials. Unterrichtlichen Wert hat auch die Darstellung von Auflösungsprozessen, wie sie im musikalischen Impressionismus nachweisbar sind. Dafür, ebenso für die Gegenwirkungen, fehlt Anschauungsstoff.

In die Auseinandersetzungen über Grundfragen der Form in wissenschaftlichem Sinne greift das Lehrbuch nicht ein. Wenn der Lehrer glaubt, einen Schüler an diese Probleme heranbringen zu müssen — es wird nicht selten vorkommen —, so muß er ihn *vor* der Benutzung der Stöhrschen Formenlehre zum Eindringen in diese Dinge auffordern. Da die Neubearbeitung mit einer Abhandlung über »das Werden der musikalischen Formen« von *Alfred Orel* beginnt, wird der Schüler von vornherein auf Grundfragen, nicht nur auf solche entwicklungsgeschichtlicher Art, hingelenkt. Orel stellt selbst die Frage: »Wo liegen die *Wurzeln* der musikalischen Formen?« und dann erst die weitere Frage: »Wie und wann erfahren sie Veränderung, Untergang, Wiedergeburt?« Eine fruchtbare entwicklungsgeschichtliche Betrachtung der Formen ist erst möglich, wenn der Schüler die Formen genau kennt. Der Orelsche Aufsatz gehört also eigentlich ans Ende des Buches. Ein einsichtsvoller Pädagoge wird ihn auch erst mit einem in der Formenkenntnis sicheren Schüler behandeln, dann allerdings mit großem Nutzen. Zur Einführung in die Formenlehre gehört — vorausgesetzt wird ein Schüler, den nicht nur die Fassade, nicht nur das äußere Bild der Architektur interessiert — die Betrachtung der formenbildenden Elemente in der Musik, der rhythmischen Urvorgänge, der Akzententwicklungen, der metrischen Gebundenheiten, der melodiebildenden Energien der Intervalle.

Diese Wünsche zurückgestellt, bleibt das Lehrbuch ein nützliches Unterrichtswerk, in der neuen Form die anerkannte Verwertbarkeit des alten Stöhr noch übertreffend.

Rudolf Bilke

HJALMAR ARLBERG: *Belcanto.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieses neueste Werkchen des altbewährten Sängers und Gesangsmeisters trägt den Untertitel: »Der lückenlose Weg zur altitalienischen Gesangstechnik« und ist als »Wegweiser für Lernende, Lehrende und Dirigenten« gedacht. In fünf straff zusammengefaßten Abschnitten hebt der mit der Materie wohlvertraute Verfasser die wesentlichsten Grundlagen der Kunst des »Schöngesangs« heraus und errichtet darauf das gutfundierte Gebäude seiner Theorie und Praxis. Besondere Hervorhebung verdient das Kapitel über die physiologische Form der Vokale und deren belcantogemäße Bildung, die ja auch das *A* und *O* jenes »Veredelungsprozesses« darstellt, aus dem die Stimmbildung besteht. Der kardinale Unterschied zwischen der »geschlossenen« deutschen und der »offenen« italienischen Vokalform ist gebührend hervorgehoben und damit das Problem des deutsch-italienischen Vokalausgleichs aufgezeigt. Für den Schüler und Lehrer von ganz besonderem Wert ist

das Kapitel vom »Problem der leichten Höhe«. »Wenn es uns gelingt, uns vorzustellen, *einzubilden*, daß wir anstatt aufwärts — *abwärts* singen, so haben wir das Problem der leichten Höhe gelöst.« Man denke an den Cellisten, dessen Finger ja auch um so »tiefer steigen«, je höher der Ton wird. Mit dem (leider zu kurz gefaßten!) Schlußkapitel »Technik des Ausdrucks« rührt der Verfasser an die höchsten Probleme der Psychologie des Gesangs. Er stellt den Grundsatz auf, das jede Kunst eine Welt des *Scheins* sei und daher nicht Wirklichkeit sein *dürfe*, und *illustriert* und beweist ihn durch einige aus der Bühnenpraxis herangezogene Beispiele. Das kleine Büchlein, das eine jedem Lernenden und Lehrenden verständliche Darstellung des Stoffes als ganz besonderer Vorzug auszeichnet, wird kein Leser ohne Gewinn aus der Hand legen.

Friedrich Beda Stubenvoll

HUGO HEURICH: *John Wilbye in seinen Madrigalen.* Studien zu einem Bilde seiner Persönlichkeit. Veröffentlichungen des musikwissenschaftlichen Institutes der Deutschen Universität in Prag, Bd. 2. Verlag: Rudolf M. Rohrer, Brünn.

An Sonderstudien über die Kunstform des Madrigals ist die musikwissenschaftliche Literatur nicht reich. Die Monographie aus der Feder Hugo Heurichs beschäftigt sich mit dem englischen Madrigal des beginnenden 17. Jahrhunderts. Um diese Zeit hat seine Entwicklung, hauptsächlich im Ursprungslande Italien und in England, ihren Höhepunkt erreicht. Die Sorgsamkeit des musikalischen Satzes ist beibehalten, steht jedoch einer mehr liedhaften Formgebung nicht mehr ernsthaft im Wege. Jetzt erweist sich auch Deutschland der Aufnahme madrigalesker Anregungen geneigt; Haßlers und Scheins Wirken ist das Zeugnis. Beider Meister Zeitgenosse ist der Engländer John Wilbye. Sich stützend auf Gustav Beckings Beitrag über Englische Musik (Handb. d. Englandkunde II) und auf des gleichen Autors wichtige grundsätzliche Studie vom musikalischen Rhythmus als Erkenntnisquelle, sucht Heurich aus dem Werke des Komponisten ein Bild seiner Persönlichkeit zu gestalten. Seine Methode beschränkt sich nicht auf musikalisch-technische Mittel, sie bedient sich vielmehr mit Erfolg auch psychologischen Handwerkszeugs. Das Biographische wird nur gestreift, und zwar auf Grund der Arbeiten von E. H. Fellowes, dem hochverdienten Herausgeber der altenglischen Madrigalisten. Heurich geht von der richtigen Erkenntnis aus, daß der nämliche Zeitstil sich in voller Klarheit in dem Werk verschiedener Meister spiegeln und trotzdem in jedem einzelnen eine vollkommen eigenartige, individuelle Gestaltung finden kann. Sogar die tongleiche Motivbildung kann, aus verschiedenem Individualerlebnis geformt und in abweichenden Gesamtverlauf gestellt, grundverschiedene ästhetische Wirkung auslösen. Als Wesentliches von Wilbyes Persönlichkeit schält der Verfasser seine für einen Engländer erstaunlich entschiedene »romantische« Haltung heraus; sie bekundet sich in einer weitgehenden Hingabe an das Erlebnis. Heurichs Schrift ist eine ungemein schätzenswerte Bereicherung der deutschen wissenschaftlichen Madrigalliteratur.

Walther Vetter

HEINRICH MARTENS: *Musikalische Formen in historischen Reihen.* Elfter Band: *Das Melodram.* Verlag: Ch. Fr. Vieweg, Berlin.

So verdienstvoll die Herausgabe der »musikalischen Formen« ist — es will mir scheinen, daß der Rahmen der Sammlung mit diesem Heft weit überspannt worden ist. Ich kann die »berechtigten Gründe« für die Herausgabe eines Melodrambändchens nicht recht einsehen. Am allerwenigsten von *dieser* Seite her. Will der Musikpädagoge, dessen Sorge der *lebendigen* Musikpflege gelten soll und der hierin seine herrlichste Aufgabe hat, historischer sein als der Historiker selbst? Muß ein Seitengebiet der Musik, das Martens persönlich für unrecht geschmäht halten mag, zu der Fülle der Aufgaben, die der heutige Musikunterricht hat, wirklich noch hinzukommen? Und dann — kann an den vorgelegten Stücken der Musikfreund Freude haben? Ich selbst habe sie beim Durchsehen der Stücke nicht gehabt. Kleine und kleinste Geister (Eberlin, Winternitz) werden bemüht, von den großen Meistern gibt es vielfach Jugendwerke. Herr Martens möge es mir nicht verübeln — aber wer hat Vergnügen daran, diese einzelnen Szenen, die noch dazu durch ihre pathetischen und schauerromantischen Texte gerade bei der heutigen Jugend Gelächter hervorzurufen geeignet sind, zu »sprechmusizieren«! Gerade Melodramen wirken meist nur in dem Zusammenhang, in dem sie stehen. Selbst ein so wahrhaft geniales Stück wie das aus Marschners »Hans Heiling«, das mit echt dramatischer Kraft konzipiert ist, verliert, wenn man es hier ansieht, den

unheimlichen Charakter, den ich im Zusammenhang der Oper von der Bühne her stets gespürt habe und den in diesem Falle auch wirklich nur das Melodram geben konnte. Somit bleibt von den mannigfachen Aufgaben, die die »musikalischen Formen« erfüllen wollen, für dieses Heft allenfalls die einer Quellensammlung und eines Informationswerkes. Unter diesem Gesichtspunkt ist der Band, der mit einer guten historischen Einleitung versehen ist, natürlich sehr brauchbar.

Kurt Westphal

ERICH und ELMA DOFLEIN: *Das Geigen-Schulwerk*, Heft I, II, III. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Das Werk fordert in vielfacher Beziehung zu prinzipieller Stellungnahme heraus. Es trennt musikalischen und technischen Zweck, ordnet mit bewußter Absicht den musikalischen dem technischen über. Das Problem, Lernen mit Musizieren zu verbinden, ist auf diese Art nicht zu lösen. Den Herausgebern schwebte der Typ eines Lehrwerkes vor, das Melodik, Rhythmik und Stilkunde zugleich auf bekömmliche Art vermitteln sollte. Für den technischen Lehrgang wird der Schüler an eine andere Instanz verwiesen. Die Herausgeber sprechen von der »Schulung der Tonvorstellung«, vom »lebendigen Erfassen der Form«, und letzten Endes kommt es ihnen nur auf sogenannte »Spielstücke« an. So entstand eine Sammlung mehr oder weniger interessanter Stücke für ein und zwei Instrumente; daß es sich dabei um *Geigen* handelt, ist mit einer in ihrer Bewußtheit geradezu entwaffnenden Gleichgültigkeit übersehen: es können genau so gut zwei Flöten, Oboen, Klarinetten oder Trompeten sein. Bis auf wenige Ausnahmen teilt die Sammlung ihre 450 Stücke in zwei Kategorien ein, in alte und neue Musik. Die alte Musik stammt aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die neue aus dem Jahre 1931. Man mag als Historiker seine Freude an Meistern wie Gumpelzheimer, Rhaw, Othmayr, Vallet haben, und man wird als gebildeter moderner Musikfreund mit gutgelauntem Interesse die oftmals recht geistvollen Fugen und Studien Hindemiths (1931) betrachten, allein der Riesenkomplex an musikalischem Gut, der hier vernachlässigt wurde, beziehungsweise mit ganz unbrauchbaren Proben herabgesetzt werden soll: dieser Komplex umfaßt die unumstreitbare, aus unserer Musikkultur vorderhand noch nicht wegzudenkende eigentliche Violinliteratur. Über manches unter den neuzeitlichen Stücken, vor allem von Bartok, wird sich jeder fortgeschrittene Geiger freuen; daneben fallen die Kompositionsversuche von Orff, Doflein und Friedemann deutlich ab. Fast allen gemeinsam ist das durchaus Ungeigerische, und ihre Zusammenstellung ist so verwirrend systemlos, daß jeder pädagogische Erfolg illusorisch ist. Es sieht so nett aus, wenn gleich auf der ersten Seite Notenzeilen freigelassen sind, damit der Schüler eigene Melodien aufschreiben kann, während ihm die unüberwindliche Schwierigkeit zugemutet wird, sogleich mit allen vier Fingern zu spielen . . . Schließlich taucht die Frage auf, ob es den Herausgebern überhaupt um ein pädagogisches Werk zu tun war. Als Stilschule, wie sie meinen, ist es aus oben angeführten Gründen abzulehnen, zur Geigenschule fehlt ihm jeder methodische Ehrgeiz; bleibt also eine Sammlung altklassischer und neuester Musik, etwa zur Übung des Blattspiels und Zusammenspiels. Und als das sei es interessierten Geigern empfohlen.

Carl Johann Perl

DAS HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. Verlag: Artibus et Litteris, Gesellschaft für Geistes- und Naturwissenschaft, Nowawes.

Von zahlreichen Subskribenten wird dieses große Sammelwerk als eine Quelle gründlicher Belehrung und als Freude jedes Musikers und Musikfreundes gerühmt. Und nicht nur von diesen: auch die maßgebende Kritik ist sich einig in der Anerkennung des in dieser Sammlung Geleisteten. Das »Handbuch« gilt sowohl als Unterrichtsmaterial wie als Fundus der Musikpflege im neuen Deutschland. Die günstigen Bezugs- und Zahlungsbedingungen des Verlages erleichtern weitesten Kreisen die Anschaffung. *J. B. C.*

MUSIKALIEN

O. H. THOMAS: *Progressive Parallelstudien zu Standardwerken der didaktischen Violinliteratur*, Bd. I. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

Dieser Züricher Violinpädagoge ist vor allem durch sein »Natürliches Lehrsystem der Violine« (1908) vorteilhaft bekannt geworden. Auch diese ziemlich umfangreiche Etüdensammlung wird großen Nutzen stiften und sicherlich keine geringe Verbreitung finden; sie fördert das bewußte Studium außerordentlich. Wie Sevcik und noch so mancher andere

Violinlehrer hat auch Thomas schon seit Jahren bei solchen anerkannt nützlichen Etüden, die sich besonders dazu eignen, zahlreiche Spielarten und Übungsweisen seinen Schülern vorgeschrieben. Jetzt erst veröffentlicht er auf vielseitigen Wunsch diese Varianten im vorliegenden Werke, dessen zweiter Band hoffentlich nicht zu lange auf sich warten läßt. Es ist erstaunlich, welche Vielseitigkeit er einzelnen Etüden gegeben hat. So zu J. Dont Bogenstudie op. 17 Nr. 8 53 Übungsweisen, zu Hüllwecks Studie für Finger- und Strichtechnik op. 18 Nr. 23 75 Varianten, zu einer Kayserschen Arpeggienetüde sogar 106! Sehr viel Wertvolles enthält die längere theoretische Einleitung, in der Thomas auch einige neue Ausdrücke für die bisher gebrauchten weniger zutreffenden prägt, so z. B. Bogenstellungswechsel für Saitenwechsel oder Saitenübergang, Strichwechsel für Bogenwechsel. Er bringt auch den von ihm in seinem »Lehrsystem« schon angewendeten Ausdruck Bogentempo wieder in Erinnerung; sehr mit Recht will er, daß der Schüler bei der Bogenführung nicht Längenverhältnisse (Bogenstrichlänge), sondern Zeitverhältnisse (Bogentempo) sich vor Augen halten soll. Auf jeden Fall werden Violinlehrer aus dieser Einleitung sehr viel Anregung schöpfen. *Wilhelm Altmann*

OTTO JOCHUM: *Die Lust hat mich gezwungen* . . . 21 Volkslieder für Männerchor op. 34. Verlag: Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Das mit dem Staatspreis des Reichsministeriums des Innern und des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung ausgezeichnete Werk enthält dreierlei Gruppen von Chören: begleitete alte Weisen, unbegleitete Lieder (a cappella) und begleitete heitere Gesänge. Aus der ersten Gruppe ragt hervor eine wuchtige Bearbeitung des eindrucksvollen »Es ist ein Schnitter, der heißt Tod«, eines anonymen Liedes, das erstmalig 1638 gedruckt nachweisbar ist. Wirkungssicher sind besonders die hübschen und witzigen Nummern des dritten Werkteiles. Der auf dem Dreiklang basierende Stil Jochums ist zuweilen archaisierend und hauptsächlich dann, wenn der gewählte cantus firmus, der übrigens vorwiegend dem ersten Tenor anvertraut ist, dazu verführt. Dabei gerät der Komponist aber nicht in reine Stilimitation, sondern gestaltet frei aus seinem Musiziergefühl heraus. Bis zu einem gewissen Grade sind deshalb einige a cappella-Chöre des zweiten Teiles problematisch, z. B. die Bearbeitungen von »Es steht ein Lind im Himmelreich«, eines Liedes Heinrichs von Laufenberg, das sich in einer Straßburger Handschrift des 15. Jahrhunderts findet, und von »Nu alerst leb ich mir verde«, eines Liedes Walthers von der Vogelweide, dessen Weise im Originalmanuskript das Münsterer Staatsarchiv bewahrt. Eine Bearbeitung, wie die zuletzt beredete, kann, obgleich sie geschickt gemacht ist, nur als Experiment gewertet werden und nicht als ernstzunehmendes Produkt des Komponisten Otto Jochum. — Die stimmungsvollen Chöre bilden eine willkommene Bereicherung der Vokalliteratur. Sie sind — »Gebrauchsmusik«, von der sich auch unsere Männerchöre zwingen lassen sollten.

Otto A. Baumann

WERNER WEHRLI: *Allerseele.* Kleine Kantate nach schweizerdeutschen Gedichten für eine Stimme, Frauenchor, zwei Trompeten und Klavier, op. 30. Verlag: Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Ein neuer schweizerischer Komponist stellt sich mit einem sympathischen Werkchen vor. Anregungen der Moderne sind zu einem geschlossenen Ganzen verschmolzen, interessant die klanglichen Kombinationen der beiden solistischen Trompeten.

Richard Petzoldt

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Quartett in g-moll* für Flöte, Violine, obligates Violoncello oder Viola gamba und Generalbaß.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *Trio in h-moll* für Flöte, Violine, Klavier (Cembalo) mit Violoncello; beide herausgegeben von Rolf Ermeler. Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Telemann, von seinen Zeitgenossen überschätzt, mußte solch frühen Ruhm arg büßen. Die Nachwelt ließ sein Werk bald gänzlich der Vergessenheit anheimfallen und war damit ebenso ungerecht in ihrer Mißachtung wie die Mitwelt im übertriebenen Lob. In neuer Zeit taucht der Name Telemann wieder da und dort in Konzerten auf und man kann wohl sagen, daß es sich verlohnt, bei der Wiedererweckung altklassischer Musik auch der Werke dieses Meisters zu gedenken. Sie spiegeln den ganzen formalen Reichtum dieser Epoche besonders deutlich wieder. Telemann beherrscht — dies bestätigt auch das reizvolle Quartett, dessen Herausgabe Rolf Ermeler in einwandfreier Form besorgt hat — die Fülle von Formen des Generalbaß-

zeitalters mit einer kaum zu übertreffenden Sicherheit, arbeitet aber zugleich an der Heraufführung neuer Lösungen fleißig mit. — Philipp Emanuel Bachs Trio (infolge der Einbeziehung eines obligat behandelten Violoncellos eigentlich als Quartett anzusprechen!), das ebenfalls von dem genannten Herausgeber vorgelegt wird, läßt es begreiflich erscheinen, daß sich ein Joseph Haydn, ein Beethoven in ihrem Schaffen durch solche für die damalige Zeit neue Wirkungsart entscheidend befruchten lassen konnten. Man merkt überall die bewußte Abkehr von der erstarrten Konvention, einen eigenartigen, stark individuell betonten Ausdruckswillen. Beide Werke verdienen als Musizierstücke von künstlerischem Wert nachdrücklich empfohlen zu werden. *Roland Tenschert*

HANNS SCHINDLER: *Sonate für Oboe und Orgel*, op. 38. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Kammermusikfreudige Oboisten werden gern hier zugreifen. Ist doch der Satz im strengen Stil sehr sauber, fast durchsichtig wie Clementi, nicht schwer spielbar, musikantisch, aber unproblematisch. Vermißt man schon im Präludium Bachsche Größe, so noch mehr in der abschließenden Fuge. Im Arioso und Menuettempo schwingen ansprechende Melodien. Überall herrscht Maß.

Friedrich Baser

OTTO A. BAUMANN: *10 Episoden für Klavier, op. 1.* Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Diese Stücke erstreben weder lineare Führung im Bachschen noch im zeitgenössischen Sinn, sondern bewegen sich vorwiegend im Rahmen der Klangsinnlichkeit. Das Harmonische ist nun aber vorläufig noch sehr ungleich ausgefühlt. So beginnt das 9. Stück mit einer Reihe stark alterierter Septakkordumkehrungen, deren Schreibweise durch gleichzeitige Verwendung von ♭ und Doppelkreuz unnötig schwierig ist. Sie läßt wohl das konstruktive Modell sichtbar werden, dagegen wird harmonisch bedingte Logik nicht erzielt. Im übrigen ist die harmonische Funktion zumeist sehr schlicht. Es scheint fast so, als schwebte dem Komponisten eine Synthese etwa von Chopin und Brahms vor. Auf knappsten Raum ist dabei stets eine Fülle musikantischer Gedanken gestellt, denen aber Selbständigkeit noch mangelt. Ist's Absicht oder Zufall, daß »In memoriam« melodisch bestimmt an das Variationenthema aus Beethovens op. 109 anklingt? Positiv anzuerkennen sind die stellenweise hindurchschimmernde Entwicklung zur Kunst des Überganges und die gelegentlich auftauchenden rhythmischen Verschränkungen. Auffallend flach und altmodisch sind fast sämtliche Mittelsätzchen. Zwischen der schwierigen Weitgriffigkeit und dem inneren Gehalt klafft vorläufig noch ein ziemlich erheblicher Zwiespalt.

Carl Heinzen

LUDWIG HESS: *Deutsche Worte.* Für Männerchor, Blasinstrumente und Klavier, op. 85. Verlag: Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Gehobene Prosa Ernst Moritz Arndts vaterländischer Art, die jedoch angenehm frei von jeder Unduldsamkeit und Überheblichkeit ist, hat Heß für ein zweiteiliges Männerchorwerk benutzt. Das Werk interessiert klanglich durchaus, obwohl es sich nicht weit vom Althergebrachten entfernt. Im Gegenteil: etliche süßliche üble Parallelgänge eines hoffentlich bald mit dem Tode abgehenden Männerchorstils hätte man gern vermieden gesehen. Die harmonisch auszudeutenden Stellen liegen übrigens dem Komponisten ungleich mehr als einige nicht recht geglückte polyphone Exkursionen. *Richard Petzoldt*

ROBERT VON HORNSTEIN: *Orchester-Suite aus »Der Blumen Rache«.* Zusammengestellt und herausgegeben von Ferdinand von Hornstein. Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Die Suite ist aus Teilen eines Balletts neu zusammengestellt, das der 1890 verstorbene Komponist nach Freiligraths gleichnamigem Gedicht schrieb. Trotz zahlreicher tanzprogrammatischer Überschriften soll das Stück — laut ausdrücklicher Forderung im Vorwort — lediglich Konzertaufführungen vorbehalten sein. Es darf also nur rein musikalisch gewertet werden. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet halte ich die Lebensfähigkeit des Werkes für fraglich. Es kommt fast nirgends über eine wohllautende Glätte hinaus und streift mehrfach hart ans Banale. Als hübsche Einzelheit wenigstens sei ein Allegretto in F-dur erwähnt, ein Einfall in der Art des Mägdechors aus Martha. — Hornstein versimpelt den Gehalt größerer Vorgänger aus seinem Jahrhundert. Der Stil genialer Musiker auf gut bürgerlich. *Ludwig Altmann*

ADOLF BUSCH: *Capriccio für kleines Orchester* op. 46. Kleine Partitur-Ausgabe. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Dieses Capriccio ist leider weniger kapriziös als konventionell; weder technisch noch for-

mell vermag es recht zu interessieren. Wie das eigentliche Capricciothema aus einer einleitenden Achtelfigur des einleitenden Adagios herauswächst, wie es später nach Dur transponiert wird, wie es schließlich in eine Prestissimo-Stretta übergeht, das kennen wir alles schon aus geistvolleren Abwandlungen dieser Techniken. Der thematische Einfall ist zudem ohne wirklichen Esprit. Das schnelle Tempo muß erzeugen, was dem Einfall an natürlichem Brio abgeht. Manche Partien sind recht launig. Aber reicht das aus? *Kurt Westphal*

KARL HILLMANN: *Meditation für zwei Violinen, Cello, Baß, Flöte, Klarinette, Kornet und Pianoforte, Orgel oder Harmonium ad lib.* op. 53. Verlag: Johann André, Offenbach a. M.
Wer seine Konstitution bei Gounods Bach-Meditation, vielleicht gar einmal bei ähnlicher Besetzung »genießend« erprobte, wird auch dieser bescheideneren Schwester gern sein Ohr leihen, zumal wenn die anspruchsvolle Besetzung mit Glück durchgeführt werden kann. *Friedrich Baser*

ALEC ROWLEY: *Sechs kurze Tanzstücke* für Klavier zu 4 Händen, op. 41. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
Obwohl diese schmucken Stückchen an beide Spieler nur geringe Anforderungen stellen, ist es doch vielleicht empfehlenswert, nicht zu früh mit ihnen zu beginnen, sondern sie etwas später als Primavista-Material zu benutzen. Wenn die vorgeschriebenen — größtenteils lebendigen — Tempi erzielt werden können, werden die Tänzchen durch ihre Frische viel Freude bereiten. Umkehrungen und andere leichte polyphone Regungen tragen wesentlich zur Belebung bei, wirkungsvoll ist auch die verschiedentlich um mehrere Oktaven auseinanderliegende Melodieverdoppelung. Taktnumerierung zu Beginn der Zeilen erweist sich besonders für den Studiengebrauch als ausgezeichnet praktisch.
Carl Heinzen

JOSEPH HAYDN: *Divertimento für 2 Klarinetten und 2 Hörner* oder andere Melodieinstrumente, herausgegeben von Herman Reichenbach. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Wahrscheinlich irgendeine Tafelmusik, die Haydn als Angestellter des Grafen Morzin komponiert hat. Die ungewöhnlich sparsame Besetzung und dabei doch die Verwendung von Klarinetten, die wohl bei dem damaligen Dienstherrn Haydns, sonst aber noch verhältnismäßig selten vorkamen, verweisen die Entstehungszeit des Werks, wie der Herausgeber richtig betont, in die Jahre um 1760. Die für die Ausgabe benutzte Abschrift trägt die Jahreszahl 1761. Man wird den reifen Meister in diesem primitiven Stückchen noch vergeblich suchen, kann sich aber an der frischen Unbeschwertheit dieser unterhaltlichen Musik erfreuen. Herman Reichenbach hat durch verschiedene Vorschläge dafür gesorgt, daß man dem Stück auch durch andere Besetzungen gerecht werden kann. In diesem Falle ist die Instrumentation noch nicht so unantastbar wie etwa bei einer Komposition aus Haydns Meisterzeit. *Roland Tenschert*

WALTER NIEMANN: *Tango noble für Klavier.* Verlag: W. Zimmermann, Leipzig.
Bei der Tanzmusik besteht nicht gerade die Forderung für »Vornehmheit«, eher schon für den »Schlager«. Auch ist zu bedenken, daß es nur ein Schritt ist von der Vornehmheit zur Langeweile. Dieser Schritt: hier ist er getan. Das thematische Material ergibt sich fast nur aus der typisch-rhythmischen Begleitungsfigur des Tango. Was sonst noch erklingt, ist eben gar nicht vornehm, höchstens herkömmlich-langweilig. *E. J. Kerntler*

PAUL HÖFFER: *Wir singen heute.* Fröhliche neue Kinderlieder, ein- und zweistimmig, zum Teil mit Begleitung des Klaviers und anderer Instrumente, op. 33. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Paul Höffer hat die gute Absicht, Kinder mit zeitgemäßen Liedern zu bedenken. Seine 23 Nummern starke Sammlung benützt Texte verschiedener Verfasser. Die Reihe beginnt mit unbegleiteten leichten, einstimmigen Fünftonmelodien, die bewußt archaisieren. Überhaupt ist bei sämtlichen Liedern das Streben festzustellen, die Singstimmen einfach und gut ausführbar zu gestalten. Nur gerät der Komponist dabei in eine gewisse Einförmigkeit. Stücke wiederzugeben, wie die Nummern 15ff., dürfte für Kinder sehr schwer, wenn nicht unmöglich sein, weil die Begleitung zu reich und im allgemeinen die an sich unkomplizierte Psychologie dieser Musik noch zu wenig geläufig ist. In den soeben genannten Nummern, die im Vergleich zu den Texten viel zu komplizierte musikalische Mittel verwenden, lehnt sich der Komponist zuweilen an gewisse Songs Kurt Weills an, dessen schlagende und oft spritzige Art hier aber nicht erreicht wird. Manche Stücke der Sammlung betonen in reizvoller Weise das rhythmische Element, wieder andere — besonders die ohne

Klavierbegleitung — das klangliche, und gerade diese scheinen mir die wichtigsten zu sein. *Otto A. Baumann*

F. X. RICHTER: *Sinfonia da Camera* für vierstimmiges Streichorchester und Continuo, herausgegeben von Walter Upmeyer. Erstdruck. Verlag: Adolph Nagel, Hannover.
Eine Sinfonie aus den Anfängen der Mannheimer Schule von ihrem Seniorchef Franz Xaver Richter. Die sinfonische Form ist noch recht unklar, und doch ist dieses Werk in seiner historischen Stellung umwälzend. Alte und neue Elemente ringen miteinander: aus dem Finale ist eine schulgerechte Fuge geworden. Die Sinfonie ist leicht spielbar und auch ohne b. c. ausführbar. *Karl Wörner*

NEUE MEISTERKLÄNGE FÜR KLAVIER UND VIOLINE: Herausgegeben von *Leopold Beer*. Verlag: Universal-Edition, Wien.
Offenbar für Anfänger im Geigenspiel bestimmt, die etwas angeregt werden sollen. Fast ausschließlich sehr leichte Bearbeitungen, sogar von Klavierstücken; leider ist fast nie gesagt, woher die einzelnen Stückchen stammen. Sehr gut klingt der freilich nur zu einem kleinen Bruchstück gebotene zweite entzückende Satz aus Mahlers zweiter Sinfonie, ferner das sehr stimmungsvolle »Alte Schloß« aus Mussorgskijs »Bildern aus einer Ausstellung« und das »Moment musical« Rachmaninoffs. Erwin Schulhoffs lustiges, harmonisch keineswegs sehr gepfeffertes »Hopp-Hopp« ist trotz seiner Kürze auch recht wirkungsvoll. Daß man sich begnügt hat, über »Traum durch die Dämmerung« von Richard Strauß nur »Lied« zu setzen, kann keineswegs gebilligt werden. *Wilh. Altmann*

WALTER NIEMANN: *Weihnachtsglocken*. Kleine Variationen über eine englische Weise von M. Camidge (1795) für Klavier, op. 129. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
Glockenklang ruht schon im schlichten Thema, das abwechslungsreich variiert wird. In den reinen Satz der ersten Variation will allerdings die offene Quintparallele des 14. Taktes nicht so recht hineinpassen. Im übrigen ist die Harmonik pikant gewürzt, ohne den gegebenen Rahmen zu überschreiten. Um das Stückchen seinem Sonderzweck dienstbar zu machen, bringt die Unterstimme der letzten Variation als cantus firmus »O sanctissima«. Das vorwiegend in hellem Klang angelegte Werkchen bereitet nur sehr geringe Schwierigkeiten, bedingt aber immerhin hübschen Anschlag. *Carl Heinzen*

DIETRICH BUXTEHUDE: *Befiehl dem Engel, daß er komm*. Kantate für vierstimmigen Chor, zwei Violinen, Violone und Generalbaß. Herausgegeben von Bruno Grusnick. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
Eine ihrer musikalischen Anlage nach einfache Chorkantate des Lübecker Meisters ist hier neu gedruckt. Sie zerfällt in zwei übersichtliche Teile, einen ruhigen Beginn und einen jubelnden Schluß. Das Werk stellt in der Ausführung keine besonderen Anforderungen und wird überall, wo es gesungen wird, durch seine Schönheit nur Freude und Begeisterung erwecken. *Karl Wörner*

HANNS HAASS: *Zwei Lieder für mittlere Singstimme und Klavier*. Verlag: Richard Haßlwanter, Köln.
»Blättertränen«, mehr ergrübelt als warm empfunden, dürften nicht so viel Anklang finden wie das in ein feines musikalisches Gewand gehüllte »Wiegenlied«, das der Wirkung sicher ist. Der Dichter Erich Hötzel kann sich für diese zarte Melodienblüte bei dem Komponisten bedanken. *Martin Frey*

PAUL SCHMALZ: *Jubelt Gott!* Für gemischten Chor, Solosopran, Orchester oder Orgel. Verlag: Hug & Co., Leipzig.
Ein kurzes Chorstück von festlicher Gesamthaltung. Neuromantische und lineare Elemente sind noch nicht recht überzeugend verschmolzen. *Richard Petzoldt*

KURT GILLMANN: *Poem für Violine oder Cello und Harfe oder Klavier*. Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.
Ein dankbares Salonstück besserer Art, das Sicherheit in den höheren Lagen voraussetzt. *Wilhelm Altmann*

SCHALLPLATTEN

Gloria

Der Philharmonische Posaunenchor (Dir. H. Koch) bedient sich bei dem sonst sauberen Vortrag des Pilgerchors aus Tannhäuser und des Matrosenchors aus dem Holländer eines Eiltempos, der wenig Freude aufkommen läßt (G. O. 10731).

Parlophon

Edith Lorands Geigenton wird leider immer schärfer; oder liegt diese Erscheinung am aufnehmenden Mikrophon? Daß sie und ihre Helfer die Slawische Fantasie in h von Dvorak und Moskowskys Spanischen Tanz in g mit Verve darbieten, sei gern hervorgehoben (B 48213).

Odeon

erinnert an die unvergessene *Claire Dux*, deren Stimme heute zwar den einstigen sinnlichen Schmelz verloren, aber, mit äußerster Vorsicht beim Ansatz hoher Töne, noch ihre alte Süßigkeit bewahrt hat. Zum Beweis dienen Schuberts Ave Maria und Regers Mariä Wiegenlied (O 4837).

Telefunken

In Prunk und Pracht bieten die Berliner Philharmoniker unter *Gustav Havemanns* Stab das Meistersinger-Vorspiel. Besonders sind es die Bläsergruppen, deren Klarheit die Vorzüge der Aufnahmetechnik wieder erweisen (E 1349). *Erich Kleiber* wählte mit dem gleichen Orchester einige Miniaturen von Haydn: neben der Serenade drei deutsche Tänze: Leckerbissen für Ohr und Gemüt (B 1340). *Rudolf Bockelmann* zwingt mit lyrischen Stücken, wie Wolframs »Blick ich umher«, weniger als mit dem »Abendlich strahlt« aus Rheingold: das Heldische ist eben seine Domäne (SK 1342). Mit zwei Brahms-Gesängen erfreut *Eva Liebenberg;* Innigkeit und Beseelung treffen hier glücklich zusammen (SK 1341).

Grammophon

Die Franz Völker-Platte (25064) legt man des Sängers wegen auf. Warum dieser Rückfall ins seichte Gebiet? Sein Tenorkollege *Julius Patzak* gibt in der Romanze aus dem »Liebestrank« und der »Danza« von Rossini erneut Proben seiner Sangeskunst, die im Arioso wie Furioso blendende Eigenschaften verrät (25011). Auf gleicher Höhe *Heinrich Schlusnus*, der durch zwei Liszt-Lieder die Reihe bester Gesangsplatten bereichert (90199). *Arnold Földesy* wählte diesmal zwei Bravourstücke: Poppers Serenade und Godards Berceuse und bezwingt durch den Adel seines schönen Tons und die Brillanz der Passagen (25060).

Alois Melichar gibt mit der Berliner Staatskapelle sog. »Grieg-Erinnerungen«, von Urbach ohne fesselnden Aufbau zusammengefügt (25061); man hat sie vergessen, wenn das gleiche Orchester unter gleicher Leitung mit der Ouvertüre zu *Wagners* »*Liebesverbot*« anhebt (27296). Welches Feuer, welcher hinreißende Schwung! *Felix Roeper*

*

Märsche und Lieder der nationalen Erhebung

Aus dem Aufschwung tiefster nationaler Empfindung sind im Lauf der Jahre harten Kampfes Lieder von mitreißendem Schwung entstanden, Kampflieder und nationale Gesänge, die in kürzester Zeit das ganze deutsche Volk anfeuerten, heute Gemeingut der Nation geworden sind.

Das Horst-Wessel-Lied hat neben unserer Nationalhymne heute die stärkste völkische Bedeutung erlangt, und es ist kein Wunder, daß dieses Kampflied von allen Schallplattenfirmen an erster Stelle ihrer Produktion von Liedern nationaler Erhebung steht. Wir finden es bei Telefunken (A 1363), bei Odeon (O 11842), bei Grammophon (25123).
Das Marschlied »Volk ans Gewehr«, dessen letzte Takte von der Berliner Funkstunde als Zeitzeichen übernommen wurden, ist in der völkischen Bewegung Süddeutschlands weniger bekannt. Und doch hat es einen so hinreißenden Rhythmus, eine so ungeheure Kraft, daß es wohl lohnt, dieses Marschlied weitesten Kreisen bekanntzumachen. An der Spitze der Wiedergabe dieses Marschliedes steht Telefunken (A 1380). Es ist wirklich ein Zauber, der sich in dem Mikrophon der Telefunken-Gesellschaft birgt und mit stärkster Einfühlungskraft eine geradezu hinreißende Wiedergabe dieses Marsch- und Kampfliedes ermöglicht.

Auch Odeon bringt »Volk ans Gewehr« (11846), ebenfalls die Deutsche Grammophon (25124). Die vielen anderen Lieder der nationalen Erhebung sind in einer großen Auswahl bei den Schallplattenherstellern vertreten. Wertvoll ist, daß die SA.- und SS.-Stürme diese Lieder mit Blasorchester oder Spielmannszug singen.

Mit Märschen steht die Deutsche Grammophon an der Spitze. Ihre Auswahl ist so stark, daß ein dicker Katalog gefüllt wird, und es ist ja auch kein Wunder, denn die Deutsche Grammophon-Gesellschaft sieht auf langjährige Arbeit und große Erfahrungen zurück und hat schon während der Zeit des großen Krieges eine stattliche Sammlung deutscher und preußischer Armeemärsche gehabt. Bei Telefunken ist es Carl Clewing, der sich mit besonderer Liebe preußischen Märschen widmet, und auch Parlophon-Odeon können mit einer sehr großen Zahl von Märschen und Marschliedern aufwarten.

Walter C. Lehnert

FELIX WEINGARTNER ZUM 70. GEBURTSTAG
(2. JUNI)

Es ist nicht leicht, eine so lebhafte, farbige, vielgestaltige Erscheinung wie Felix Weingartner von *einem* Blickpunkt aus zu visieren. Die einzige Konstante in der menschlichen Gleichung bildet das Talent, mit dem die Natur diesen Künstler ausgestattet hat. Talent gibt sich in jedem Augenblick seines Wirkens kund, und seine Strahlungskraft bleibt rein und ungeschwächt auch in den vielfachen Brechungen, denen es unterworfen ist.

Weingartner erblickte in Zara, im südlichsten Landstrich der alten österreichisch-ungarischen Monarchie, das Licht der Welt. Ort, Milieu und Klima seiner Geburt entrückten seine Abstammung aber keineswegs dem deutschen Kulturkreis, denn die österreichische Offiziersfamilie, der er entstammt, mußte stets gewärtig sein, unbekümmert um ihre nationale Zugehörigkeit, innerhalb des weiten Gebietes der »im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder« — so lautete ehedem die offizielle Benennung der zisleithanischen Reichshälfte — irgendwohin disloziert zu werden. Und doch, die Geburtsstadt Zara, und danach das liebliche Graz, wo Kindheit und Schulzeit verbracht wurden, scheinen beim charakteristischen Aufbau der Persönlichkeit nicht ganz unbeteiligt gewesen zu sein. Dort wurde der Kern eines typischen Österreichertums gelegt, das um so österreichischer — um so »barocker«, wenn man will, — erscheinen mag, als die weitere Lebenstendenz gerade dahin zielte, diesen Kern zu erkennen, zu durchschauen und zu überwinden.

Aus Graz ging's zum Musikstudium nach Leipzig: aus dem Österreicher wurde ein Deutscher; und der deutsche Dirigent und Komponist, der in glänzendem Aufstieg Ehren und Erfolge eingeheimst hatte, strebte in die Welt: Weingartner wurde Kosmopolit . . . Er wurde es, ohne sein deutsches Wesen preiszugeben, das sich kraft seines feurigen Temperaments und unbekümmert um opportunistische Taktik immer wieder mannhaft offenbarte. Und doch liegt wohl gerade in dieser Zusammensetzung die Quelle mancher Konflikte, die Weingartner nach außenhin zu bestehen hatte. Seine Gesinnung, die sich einzig auf seine Kunst gründete, war nicht zu rubrizieren: dem einen schien er zu viel, dem anderen zu wenig deutsch, und einer Welt, die mit Vorliebe alles Orthodoxe respektiert, setzte er seinen immer überraschenden Individualismus entgegen, der mit einer quietistischen Ordnung in Kunst und Leben nichts zu tun haben will.

*

Mußte eine solche Entwicklung nicht wieder zu ihrem Ausgangspunkt hinlenken, ins Österreichische, ins Wienerische? In der Tat, sein Wirken in Wien — drei Jahre als Nachfolger Gustav Mahlers in der Direktion der Hofoper, mehr als anderthalb Jahrzehnte an der Spitze der Wiener Philharmoniker, nicht zu vergessen seine leider von geschäftlichen Krisen beschattete Tätigkeit an der Volksoper — bildete wenigstens äußerlich den Höhepunkt seiner Laufbahn. Und namentlich im Verein mit den Künstlern des Orchesters gab es da ungezählte Augenblicke vollkommenster Bezauberung im Sinne jenes spontan durchwärmten Wienerischen Musizierens, als dessen Vertreter Weingartner von keinem seiner Nachfolger übertroffen worden ist. Wenn er vor dem Dirigentenpult stand, so bot schon seine Erscheinung die charakteristische Signatur seines künstlerischen Wirkens, und im Anblick der eleganten, aufrechten Gestalt gewahrte man gleichzeitig ein Bild geistiger Kraft und innerer Beschwingtheit.

An das Kunstwerk selbst tritt Weingartner ebenfalls in rein musikantischer, fast möchte man sagen in handwerklicher Einstellung. Er ist objektiv, soweit es eine Persönlichkeit von Format überhaupt sein kann, und sein Stil steht wohl dem der großen Virtuosentradition am nächsten. Als sein Ideal mag es ihm gelten, ungefähr so zu dirigieren, wie Liszt Klavier gespielt hat, und es dürfte kein Zufall sein, wenn er an bedeutsamen Stellen seiner Lebenserinnerungen von dem wunderbaren Klangeindruck des Lisztschen Klavierspiels erzählt, den zu hören ihm als Schüler des alten Meisters noch vergönnt gewesen ist. Von der jüngeren Dirigentenpraxis trennt ihn seine Naivität, seine gesunde Herzhaftigkeit, die allem intellektualistischen Wesen abhold ist. Er besitzt die Tiefe des Gemüts, die nur überhitzten Hermeneutikern untief erscheinen mag. Und das Tonbild, das er in seinem Innern trägt, gilt ihm so natürlich, so selbstverständlich, daß er zu dessen Durchsetzung im Orchester oder im Bühnenraum keinerlei Gewaltmaßnahmen in Anwendung bringen zu müssen glaubt. Darum hat seine Dirigentengeste so gar nichts Diktatorisches oder düster-Befehlshaberisches; ihr einziger Ehr-

geiz ist, Herz und Fertigkeit der Kunstgenossen zu gleichgestimmter Kunstäußerung zu animieren. Wenn insbesondere seine Beethoven-Interpretationen als vorbildlich gelten, so mag das davon herkommen, daß seine ganze Kunstauffassung unsentimental und im wahrsten Sinne heroisch ist: heiter ist die Kunst . . . Er stimmt mit jenem Beethoven überein, der zu Bettina gesagt hat, daß das keine Künstlernaturen seien, die über etwas Gutes nur gerührt sind: »Künstler sind feurig, die weinen nicht« . . . Feurig sein im Animo, im Tempo, in der Deklamation, das ist oberster Grundsatz jeder Weingartnerischen Wiedergabe. Nächst den Klassikern galt seine Vorliebe Liszt und Berlioz, deren Werke in seinen Programmen sorglichste Pflege fanden. Aber nicht weniger gut liegen ihm die typisch deutschen Romantiker Schubert, Schumann, Weber. Weber ganz besonders, von dessen virtuosem Schwung gleichfalls etwas auf Weingartner übergegangen ist.

*

Als Weingartner in die Direktion der Wiener Hofoper einzog, trug er wohl sein echtes österreichisches Musikantentum im Herzen, aber der Weltmann, der Kosmopolit hatte es im Grunde verlernt, »Österreicher« zu sein. Daraus erklären sich mancherlei Enttäuschungen, die dieses Kapitel seiner Erinnerungen beschatten. Der Künstler, der sein künstlerisches Metier so glänzend beherrschte, verstand sich weniger gut auf die Psychologie der Öffentlichkeit, und so kam es, daß gleich der Eröffnungsvorstellung der neuen Ära, einer Neueinstudierung des »Fidelio«, eine gewisse polemische Tendenz gegen den Amtsvorgänger unterschoben werden konnte . . . und solche oder ähnliche Mißverständnisse verfolgten beharrlich seine Amtsführung. Im Künstlerischen war das Ergebnis keineswegs gering, und die drei Direktionsjahre Weingartners brachten dem Institut nicht weniger als drei Dauererfolge: »Tiefland«, »Elektra« und »Tosca«, die aus der Volksoper in das Haus am Opernring übersiedelte. Auch die ersten Erfolge Julius Bittners, des österreichischen Dichterkomponisten und Musikdramatikers, fallen in diese Zeit: »Die rote Gred« und »Der Musikant«; und der greise Karl Goldmark war gleichfalls mit zwei Werken vertreten: »Wintermärchen« und »Götz von Berlichingen«. Vor allem aber haftet der Eindruck einiger Weingartnerischen Neustudierungen auch heute noch in schönster Erinnerung; am lebhaftesten vielleicht der feine Lustspielton seiner »Meistersinger«.

*

Als Komponist zog Weingartner erst mehrere Jahre nach seinem Ausscheiden aus der Direktionskanzlei in die Hofoper ein: 1914 mit »Kain und Abel«. Es blieb bei einer flüchtigen Begegnung, aus der auch später, anläßlich der Aufführung der »Dorfschule« und des »Meister Andräa« kein dauernder Kontakt wurde. Dem Komponisten erging es hier wie anderwärts: er mußte sich mit Achtungserfolgen bescheiden. Und damit ist die tragische Seite in der Erscheinung dieses Künstlers berührt, der tragische Zwiespalt, der darin sich offenbart, daß ihm wohl ein grandioser schöpferischer Drang gegeben ward, aber die volle schöpferische Begnadung versagt blieb. So sieht man Weingartner unermüdlich sein Oeuvre aufrichten: Opern, Sinfonien, Kammermusik und Lieder in reicher Fülle. Ein jedes Stück, das man kennenlernt, legt Zeugnis ab von einem außerordentlichen tonkünstlerischen Vermögen, ein jedes bekundet vornehme Haltung, satztechnisches Geschick, sichere Hand, unvergrübeltes Wesen. Kein Zweifel, die Ergebnisse dieses Spieltriebs sind allesamt sympathisch, liebenswürdig und erfreulich, wenn auch kaum das eine oder das andere ernstlich durchzugreifen vermochte. Das *eine* aber wird ihnen keine noch so skeptische Einstellung absprechen: daß sie die greifbaren Zeugen der ethischen Grundtendenz dieses Künstlerlebens sind, das vor allem ein Leben fanatischer Arbeit ist. Das galt für den jungen und für den reifen Weingartner, das gilt auch für den Siebzigjährigen, der kraft seiner jünglingshaften Beschwingtheit niemals ein alter sein wird. *Heinrich Kralik*

Zu einer durch vorzügliche Ausstattung und wertvollen Bilderschmuck sich auszeichnenden *Weingartner-Festschrift*, die eben bei Henning Oppermann in Basel erscheint, haben mit aufschlußreichen, von Kennertum zeugenden Beiträgen Elsa Bienenfeld, R. Petit, Maag, Dunton Green, Cortot, Emil v. Sauer, Oldman, A. Botstiber, Müry, Paumgartner, Homberg, Merian u. a. beigesteuert. In ihrer Gesamtheit ergibt diese Veröffentlichung ein geschlossenes Bild der Künstlerpersönlichkeit des Jubilars. *M. F.*

MUSIK UND BILDENDE KUNST

Der Direktor der Mannheimer Kunsthalle, Dr. *G. F. Hartlaub*, schaltete in die Reihe seiner Vorträge über bildende Kunst ein fünfstündiges Kolleg ein, das sich mit einer Parallelisierung von *bildender Kunst und Musik* beschäftigte. Eine Unternehmung, die bekanntgemacht zu werden verdient. Die Idee ist nicht neu. Man kennt die Versuche von Kurt Sachs, von Moser, von Dagobert Frey in »Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung«. Aber Hartlaub geht weiter. An Stelle des Versuchs setzte er schon das System. Das Gesetz. Er formuliert z. B.: Die Musik als Kunst der Innerlichkeit hat ihr eigenes Entwicklungsgesetz. Oder: In Zeiten, in denen die Musik stark ist, ist die bildende Kunst schwach; und umgekehrt. Darüber hinaus zeigte er an Hand von mit außerordentlichem Geschick gewählten Bildern, die dem von der Musik her zu solcher Betrachtungsweise kommenden natürlich nicht so parat sein können, die eigentlichen Parallelen auf. Z. B.: In der Gregorianik ist die Musik vom Wort, vom »Leib« befreit (Melismen, Koloraturen!), die Linien verfolgen ein unendliches Ziel. In der Architektur zeigt die Basilika als Zielraum keine plastische Gliederung mehr wie der griechische Tempel. Die Basilika ist eintönig, monodisch, der Raum wird zum Symbol des Übersinnlichen. Oder: Die Anfänge der Mehrstimmigkeit spiegeln sich in den Miniaturen jener Zeit, in denen an Stelle der Symmetrie- die Kontrast-Wirkung tritt, in der Baukunst, die den Grundriß der Kirchen mannigfach aufteilt, die den Bündelpfeiler bevorzugt. Andere Beispiele: die Transzendenz eines Palestrina und eines Tintoretto, die malerischen Künste eines Gabrieli und Tizian, die Hell-Dunkel-Dramatik von Heinrich Schütz und Rembrandt, das Makart-Interieur und die Lisztsche Tondichtung, Kaspar David Friedrich und Mendelssohn, Richter und Lortzing. Im Gegensatz dazu wieder die Feststellung, die vor Einseitigkeit bewahrt: die Musik gelangt in der Zeit des Barock nur zu einem »relativen«, die bildende Kunst dagegen zu einem »endgültigen« Barock. Dem Musikbarock Wagners entspricht in der bildenden Kunst ein Barock als »Maske«, ein zweites oder gar drittes Barock.

Karl Laux

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

MODERNE KUNST UND POLITIK

Von Reichsminister JOSEPH GOEBBELS

Soweit der Begriff »moderne Kunst« sich mit der nationalsozialistischen Weltanschauung über Rasse und Volkstum deckt und in diesem Sinn in äußerem Stil und innerer Gestaltung eine Höherentwicklung der Kunst im Dienst am Volk an sich anstrebt, unterstützen wir nicht nur die moderne Kunst, sondern wir wollen auch ihre treibende Kraft sein. Aber was sich heute in der Öffentlichkeit als »moderne Kunst« aufspielt, ist zum großen Teil nur modische Kunst, eine Sumpfblüte der demokratischen Asphaltkultur, die für unser Volk schon deshalb abgelehnt werden muß, weil sie das Volk nicht erzieht und zu Höherem führt, sondern mit Willen und Wissen vergiftet und zu völkischem Denken und Handeln ungeeignet macht. Diese modische Asphaltkunst ist dem Deutschen art- und wesensfremd, und deshalb entspricht sie auch nicht unserem tiefsten Volksempfinden. Sie kann deshalb auch das Volkstum nicht pflegen, ganz im Gegenteil, sie geht darauf aus, das Volkstum in jeder Beziehung zu vernichten. Das Volkstum aber ist der Boden, aus dem jede gesunde Kunst, auch die moderne und modernste, kommt und kommen muß. Wir sehen in der Kunst den höchsten schöpferischen Ausdruck einer artgleichen Blutsgemeinschaft. Je reiner das Volk sich diese Blutsgemeinschaft erhält, um so größer wird es auch immer seine Kunst gestalten (Gotik). Das Eindringen rassefremden Blutes und damit rassefremden Denkens in den deutschen Volkskörper und damit in unsere ganze geistige und seelische Haltung hat unserem Volk die Geschlossenheit und die Eigenheit seines Kunststils genommen. Wir sind nicht mehr aus Eigenem schöpferisch, sondern leben nur noch von den Abfällen einer Großstadtzivilisation, die dem innersten Wesen unseres Volkstums fremd ist und auch ewig fremd bleiben wird. Nur das Ausscheiden dieses Fremdkörpers kann die Quellen wieder freilegen,

aus denen wir auch die Kraft zu neuer Kunstgestaltung schöpfen können. Ein artreines und wesenstarkes deutsches Kunstgefühl muß dem Volk und auch dem schaffenden Künstler wieder anerzogen werden. Dann wird die Kunst auch wieder im besten Sinn modern, das heißt: plastischer Ausdruck der in der Zeit lebendigen geistigen und seelischen Kräfte werden. Der Begriff „national" deckt sich im wesentlichen nach heutigem Gebrauch mit den jeweiligen politischen Grenzen eines Landes. Kunst und Kultur sind aber schöpferische Ausdrucksformen nicht einer geopolitischen, sondern einer rassepolitischen Verbundenheit. Es kann also im eigentlichen Sinn kaum von einer nationalen, vielmehr nur von einer völkischen Kunst gesprochen werden. Rassisch gleichgeartete Menschen haben, auch wenn sie verschiedenen „Nationalitäten" angehören, kulturell Gemeinsames. Den stärksten Ausdruck findet jedoch der völkische Kulturgedanke da, wo er sich im Volkstum mit den nationalpolitischen Grenzen deckt, wo also die Gemeinsamkeit der Sprache, der Umwelt und auch der politischen Daseinsformen völkischer Kultur und Kunst einerseits und politischer Kampf andererseits zu einer Einheit sich formen. In diesem Sinn glauben wir an eine nationalpolitische Kunst. Sie allein nur ist wirklich schöpferisch und hat deshalb auch allein nur eine Existenzberechtigung. Die Nation ist Nährboden jeder schöpferischen Kraft. Schwindet der Nährboden, dann müssen auch die Kräfte versiegen, die aus ihm hervorsprießen.

(Der Autor IX/3)

HANS PFITZNER UND WIR

von ERWIN KROLL

Wenn man *Hans Pfitzner* den deutschen Spätromantiker nennt, so muß man hinzufügen, daß die Romantik der deutschen Musik bester Teil ist und daß gerade jetzt, wo sie uns nach so viel »Sachlichkeit« wieder näherzukommen scheint, für die Kunst dieses Spätromantikers eine neue Stunde geschlagen hat. Freilich, Pfitzners Schaffen ist *niemals* (auch in den glücklichsten Vorkriegstagen nicht) *zeitgemäß* gewesen. Es war stets in Wort und Ton, in den Kampfschriften des Musikschriftstellers, in den Tonwerken des Musikers gegen die Welt gerichtet. Pfitzner steht wie Palestrina »am Ende einer großen Zeit«, am Ende jenes durch Weber eingeleiteten deutschen Jahrhunderts der europäischen Musik, und deshalb sind wir geneigt, sein Schaffen als endgültig, als beendend anzusehen. Das Erfülltsein von seiner Sendung ist es, das den Komponisten immer wieder zu jenem Eichendorffschen »Singen und Schlagen« treibt. Mit Schopenhauer hält er die Kunst für eine »ätherische Zugabe einem sich aus der Gärung entwickelnden wohlriechenden Duft über dem weltlichen Treiben« und verlangt, daß ihre Wurzeln »im völkischen Boden wachsen, mögen die Wipfel über die Grenzen hinausgehen«. So zu lesen im Vorwort seines »Palestrina«. Mag uns bei Spätromantikern wie *Richard Strauß* der funkelnde Witz, die sprechende Gestik und der schillernde Klang der Musik überwältigen, mag bei *Reger* die aus der Scholle quellende musikantische Urkraft, bei *Mahler* der faustisch maßlose Drang sprechen, Hans Pfitzners Romantik hat den *innigsten, keuschesten, deutschesten Klang*. Des Künstlers Lebensweg ist ein typisch romantischer. Den jungen, darbenden Musiklehrer, den späteren Kapellmeister, Komponisten und Schriftsteller erfüllt, je länger, um so mehr, das Gefühl des Ungenügens am Wirklichen. In seinem Wesen mischen sich Sehnsucht und Ironie, nach innen Hineinhorchen und nach außen sich Abfinden. Der in sich versponnene, ganz dem »intellektuellenLeben« (im Sinne Schopenhauers) hingegebene Künstler und der Mensch, der sich den Köstlichkeiten dieser Welt keineswegs verschließt, der von seiner Sendung erfüllte, ganz der Eingebung Unterworfene, der gleichwohl des Widerhalls seiner Schöpfung bedarf, das ist Pfitzner; ein Mensch, der mit Geist und Spott eine Seele voll unerhörter Feinheit überdeckt, der den »Postillon Tod« als Freund begrüßt und doch zu leben versteht; ein Mensch, immer voll des Augenblicks, immer geradezu in Liebe und Haß, immer irgendwie in Abwehr und Empörung . . .

(Königsb. Hartungsche Ztg. 11. 11. 32)

ZWEI HAYDN-SINFONIEN

von ADOLF SANDBERGER

Am 2. November vorigen Jahres konnte der Schreiber dieser Zeilen in einem Vortragskonzert des »Bayerischen Rundfunk« auf 78, in Bibliotheken und Archiven schlummernde Sinfonien von Haydn hinweisen, die ihm im Lauf der Jahre bekannt geworden waren. Es besteht die Absicht, dieser ersten Veranstaltung im Funk in angemessenen Abständen weitere folgen zu lassen, in denen zunächst von unbekannten sonstigen Orchesterwerken (Tänzen, Kassationen, Divertimenti usw.), so-

dann von unbekannter Kammermusik (darunter 10 Streichquartette) und schließlich von unbekannter Vokalmusik Haydns berichtet werden wird und wiederum ausgewählte Stücke aus ihrem Schlaf erweckt werden sollen.

Die damals uraufgeführte d-moll-Sinfonie, die unlängst Hans Joachim Moser »eine der genialsten Eingebungen der ganzen Wiener Klassik« genannt hat, ist seither von einer Reihe bedeutender Dirigenten (Furtwängler, Heger, Weingartner, Busch, Davisson, Zilcher u. a.) zur Aufführung vorgesehen worden. Als erster aber bringt im nächsten Konzert der »Musikalischen Akademie« *Hans Knappertsbusch* nicht nur diese d-moll-Sinfonie wieder zum Erklingen, sondern hat sich in dankenswerter Weise mit seiner Körperschaft auch für ein zweites Werk zur Verfügung gestellt. Als solches empfahl sich, eine zur d-moll sehr gegensätzliche, aber doch auch wieder mit ihr zusammenhängende Sinfonie zu wählen, ein Stück in B-dur, entstanden um 1772.

Diese B-dur-Sinfonie ist ein kürzeres, viersätziges, feines und empfindungsvolles Werk, mit einem ersten Allegro von Mozartischer Kantabilität, einem edlen, tief innigen langsamen Satz, einem jugendmutigen, urhaydnschen Menuett, köstlichem Trio und einem behaglichen Schlußsatz mit besonders liebenswürdigem zweiten Thema. Aber auch in dieser feinsinnigen im ganzen unbeschwert wirkenden Schöpfung regt sich zur rechten Zeit auch kraftvolle Energie und (hier ergibt sich der Zusammenhang mit der d-moll-Sinfonie) eine bei Haydn sonst nicht selbstverständliche Leidenschaftlichkeit. Diese wurzelt in der, in unserem Meister zu Anfang der 70er Jahre erstehenden geistigen Anteilnahme an der literarischen »Sturm- und Drang«-Bewegung, deren Auswirkung sich alsbald auch auf dramatischem Gebiet in Esterhaz bemerklich machte.

Dem »Sturm und Drang« aber verschrieb sich unser Meister ganz besonders in der etwa 1779 entstandenen dreisätzigen d-moll-Sinfonie. Sie steht in dieser Stimmungswelt von allen mir wenigstens bekannt gewordenen Werken mit der Leidenschaftlichkeit ihres ersten und dem Elan ihres letzten Satzes an weitaus erster Stelle. Schon ihre Dynamik ist ungewöhnlich, mit den auffallenden raschen Wechseln von Piano und Forte, mit den besonders im zweiten Satz häufigen Sforzati auf schlechtem Taktteil. Deren Handhabung hatte Haydn bei der Mannheimer Schule gelernt, für die er sich mindestens seit 1754 lebhaft interessierte. Und echter Atem der Leidenschaft weht in den wiederholten, vorwärtsdrängenden, ja vorwärtsstürmenden Crescendi, deren Anwendung an sich wiederum durch die Mannheimer zu besonderer Geltung gelangt war. Weiter ist diese Sinfonie viel kunstvoller und durchgearbeiteter, wie z. B. die Abschieds- oder Trauersinfonie und was sonst noch als Dokument für Romantik und Sturm und Drang bei Haydn aufgeführt wurde. Die Kunst thematischer Arbeit erscheint in Wahrheit erstaunlich. An Reichtum von Themen sodann übertrifft dies Werk manche der Londoner Sinfonien; mit der Beseelung aber der Mittelglieder und Übergänge greift es Beethoven vor. Der wonnige langsame Satz dürfte in Haydns Sinfonik ein Unikum bedeuten und bringt mit der wiederholten, frappanten Trompetenstelle auch wieder einen neuen Beitrag zum unerschöpflichen Kapitel vom »Experimentator auf dem Gebiet der Instrumentation«.

(Münchener Zeitung, 2. 4. 33.)

VON DIRIGENTEN, KAPELLMEISTERN UND TAKTSCHLÄGERN

von ARTUR HOLDE

...Von Laien wird die Bedeutung des Taktstocks häufig verkannt. Die eleganten, künstlich auf den Charakter der Musik eingestellten Bewegungen äußeren Effekten nachjagender Dirigenten verführen manchen Hörer zu dem Glauben, die vom Stab ausgehende Sprache souffliere gewissermaßen alle Interpretationsabsichten. In Wirklichkeit ist der größte Teil all dessen, was schlechthin als »persönliche Auffassung« bezeichnet wird, das Ergebnis sorgsamster, mit dem Taktstock nur ganz lose verbundener Einstudierung. Die rein technische Durchfeilung, deren Umfang der Außenstehende nicht ahnt, ist schon ein beträchtliches Stück der Dirigentenleistung. Nur wenn der klangmaterielle Aufbau bis ins Letzte exakt vollzogen ist, kann das unwägbare Etwas der Inspiration der Darstellung den besonderen Glanz geben.

Alle großen Dirigenten sind sich der ausschlaggebenden Bedeutung dieser Detailarbeit in den Proben bewußt. Das leuchtende Vorbild für alle modernen Orchesterführer, *Hans von Bülow*, der genialste Schulmeister unter den Musikern des 19. Jahrhunderts, verlegte die

Arbeit des Dirigenten so sehr in die Vorbereitungszeit, daß er es wagen durfte, mitten im Konzert seinen Platz am Pult zu verlassen. Er wollte damit zeigen, daß seine Musiker mit jeder Nuance seiner Auffassung vertraut seien, daß er in der Aufführung selbst also nicht mehr gebraucht werde.

Einen großen Vorsprung haben die Dirigenten, die selbst Orchesterinstrumente spielen. Es gibt manche, die ein Dutzend und mehr zum mindesten soweit beherrschen, daß sie den Instrumentalisten genaue technische Anweisungen erteilen können. Das bewundernswert feine Klangohr Toscaninis hat sicherlich seine Hochzüchtung der von ihm in jungen Jahren ausgeübten Tätigkeit als Cellist zu danken. Dirigenten, die Orchesterinstrumente, insbesondere Streichinstrumente spielen, wissen das Ensemble mehr zum »Singen« zu bringen als der vom Klavierklang ausgehende Musiker.

Keine Epoche hat so viele bedeutende Kapellmeister aufzuweisen, wie die unserige, ein Beweis dafür, daß die großen musikalischen Talente in der Dirigierkunst am stärksten den ihrem Gestaltungswillen entsprechenden künstlerischen Ausdruck zu finden glauben. Der Virtuose des Gesanges oder des Instruments ist hinter den Dirigenten zurückgetreten, zum Nutzen für unsere öffentliche Musikpflege, die gerade in unserer krisenhaften Zeit der in den Umbildungsprozeß aktiv eingreifenden, organisatorisch befähigten Persönlichkeiten bedarf.

(Nürnberger Zeitung, 22. 2. 31)

UNBEKANNTE BRIEFE MAX REGERS

Mitgeteilt von

DOROTHEA HOFER-DERNBURG

»Nun eine höchst wichtige Sache. In allernächster Zeit erhalten Sie von Lauterbach und Kuhn ein Paquet enthaltend meine neuesten Werke. Wenn Sie also all diese Sachen erhalten haben, thun Sie dann umgehend bei Herrn L. die nötigen Schritte, daß Sie *alle* diese Werke in einem ausführlichen Specialartikel mit vielleicht folgendem Titel »*Neues von Max Reger*« besprechen! *Bitte*, bitte versäumen Sie es *nicht* und thun Sie es so, wie ich Sie gebeten habe ...« (Brief vom 20. September 1903.)

Am 12. Oktober, in der gleichen, fließenden, sensitiven Eilschrift mit unzähligen Unterstreichungen, einfachen, doppelten, drei- bis sechsfachen:

»Meine neuen Sachen werden nun wohl alle beisammen sein! Haben Sie alle (drei-fach) erhalten? Also Neues von *M R* für *L*...! Bitte bieten Sie doch dann denselben Aufsatz mit anderer stilistischer Fassung und anderem Titel folgenden Zeitschriften an ...«

Nicht mehr und nicht weniger als sechs Anschriften und der tröstliche Zusatz: »Ich glaube nicht, daß Sie viel Körbe erhalten werden! Also, wie ist's mit der Sache?«

Alles in allem ein nettes rundes Halbdutzend Variationen über ein Thema: »Neues von M. R.« Der Mann, der so unbegrenztes Vertrauen in sich gesetzt sah, dies Zauberkunststück journalistischer Akrobatik zu vollbringen, ist der inzwischen nun auch schon tote *Walter Fischer*, Organist und des Schreibens kundig, insonderheit von Musikkritiken. Für M. R. eine offenbar überwältigende Doppelgabe des Himmels, ganz und allein für ihn erfunden. Nirgend in der bisher veröffentlichten Briefliteratur Regers findet sich ein so unbedingt zutraulich fordernder, mit beinahe naiver Selbstverständlichkeit heischender Ton, wie in diesen unbekannten Briefen an den begeisterten Freund und Interpreten in Berlin. Fischers unbegrenzt guter Wille, seine Bereitwilligkeit und Überzeugung in einer Zeit, in der sich Reger keineswegs durchgesetzt hatte, das alles erschien grenzenlos für die leicht bewegliche Phantasie und den, mit einer geradezu tollen Intensität dynamisierten Auftrieb dieses menschlich kindlichsten und bezauberndsten aller Musikanten unseres Jahrhunderts. Da wurde nicht viel gefragt. In tiefem Gottvertrauen auf den anderen verteilt man nur die notwendigsten Rezepte. Etwa zu einem »ausführlichen Spezialartikel über mich«.

»... Sollte Ihnen L... die Stellen über mich streichen, oder verändern oder mit Anmerkungen?? versehen, dann schreiben Sie ihm am besten einen energischen Brief, worin Sie ihm klipp und klar alles sagen, sieht L... dann bei Ihnen Ernst und Energie, so wird er, wie alle feigen Naturen schon klein bei geben. Also, nur Ernst und Energie zum guten Werk, mein lieber Fischer, und Fleiß, Fleiß, vor allen Dingen Fleiß.«

Vollkommen distanziert von seiner Person sieht er nur die Notwendigkeit, die Aufgabe, die Musik, und dafür ist dringend eine ordentliche, wirksame Propaganda vonnöten. Mit sämtlichen Manualen, Pedalen und Registern an der Orgel wie auf dem Papier. Walter Fischer tat, was er konnte. M. R.s übrige

Freunde in der musikalischen Presse waren noch spärlich gesät indessen.
«... Bitte teilen Sie doch den kritischen Herren in B. mein höchstwahrscheinliches Kommen mit, damit die Herren ihre Gift und Galle nicht vorher verspritzen, sondern schön sorgfältig für mich aufheben, um dann im Chorus über mich herzufallen ...!«

(Vossische Zeitung, 16. 4. 33)

DER FUNKISCHE MUSIKSTIL

Von KURT PFISTER

... Die Schwierigkeiten, die einem über oberflächliche Kenntnisnahme hinausgehenden wirklichen Eindringen in die musikalischen Schöpfungen vergangener Jahrhunderte entgegenstehen, die ja zahlreiche förmliche und kulturpsychologische Voraussetzungen in sich tragen, sollten nicht unterschätzt werden. Einführungen, die von innerer Lebendigkeit und Anteilnahme getragen sind, können hier weitgehende Hilfe leisten. Daß die Fülle des Gebotenen, das laufende Band der Sendung, die Gefahr der Abstumpfung und Teilnahmslosigkeit mit sich bringt, versteht sich von selbst. Die eigentliche Bewährung des Rundfunks, soweit er als Instrument der Musikpflege gelten kann, wird sichtbar werden müssen, wenn, was ja in absehbarer Zeit eintreten wird, der zur Verfügung stehende musikalische Stoff der Jahrhunderte in annähernder Vollständigkeit erfaßt sein wird. Die oft wahllose und zufällige Fülle der Programme wird dann durch einen *kulturell verantwortungsbewußten Aufbau* ersetzt werden müssen, von dem heute erst tastende Ansätze zu spüren sind. Wenn dies nicht geschieht, wird der Rundfunk als Helfer und Träger der Musikpflege sich selbst ausschalten. Szendrei vertritt freilich die Meinung, daß die Pflege der alten Musik für den Rundfunk kein Selbstzweck sei, sondern daß er in seiner Eigenart als gegenwartserfülltestes technisches Instrument die Bezirke der älteren Musik als willkommenes Vorbereitungsgebiet ansehe, dessen Durchschreitung für alle unerläßlich sei, die den Fragen unserer auf musikalischem Gebiet so sehr erregten und unausgegorenen Zeit nicht nur gefühlsmäßig, sondern mit Besonnenheit gegenübertreten wollen. »Unsere Zeit aber, in der freilich der Begriff der Gemeinschaft vielfältig als Schlagwort mißbraucht wird, trägt doch Ansätze in sich, um der Musik jene alte, würdige Stellung zurückzugeben, die aus dem Bild der klassischen Pantominie (Kulturgemeinschaft) nicht wegzudenken ist. Je größer und umfassender das musikalische Sendeprogramm wird, je mehr es aus dem Bereich des nur ästhetischen Genießens heraus zum Verständnis der Musik als eines soziologischen und ethischen Faktors hinführt, um so mehr wird es zu der großen Idee des Rundfunks beitragen, die über alles Technische und Zufällige hinaus letzten Endes keinen anderen Sinn haben sollte, als den der Menschheit angeborenen Drang der Gemeinschaft der Wirklichkeit entgegenzuführen.« Solche gewiß löbliche Zielsetzung verkennt, daß das künstlerische Schaffen nie Ursache, sondern, wenn überhaupt, erst das Ergebnis einer geistigen und kulturellen Gemeinschaft sein kann. Von einer solchen heute — in Zeiten größter politischer, gesellschaftlicher und weltanschaulicher Gegensätze — reden zu wollen, möchte als Spott erscheinen. Wenn das durchschnittliche Programm der deutschen Sender dahin gelangt — es ist von diesem Ziele noch weit entfernt —, seinen Hörern Unterhaltungsmusik, die eine gewisse Höhe hält, zu vermitteln und ihnen darüber hinaus eine eindringliche Vorstellung von den großen Gestalten und Schöpfungen der Jahrhunderte nahebringt, hat der Rundfunk die Aufgabe erfüllt, die man gerechterweise von ihm verlangen kann.

(Rufer und Hörer II/12)

DIE GRÖSSTE ORGEL DER WELT

Von K. KARG-ELERT

In der Convention Hall in Atlantic City im Staate New Jersey, USA., geht die größte Orgel der Welt ihrer Vollendung entgegen.
Schon die Halle selbst dürfte einzig dastehende Maße aufweisen: Die Grundfläche umfaßt 16 300 qm, das sind 163 m Länge und 100 m Breite. Die lichte Höhe beträgt 46 m, die Bühne ist 36 m breit und 25 m hoch. Ein 13stöckiges Gebäude könnte mit Leichtigkeit (!) in die Mitte der Halle gesetzt werden, sein Dach würde noch immer nicht die Decke der Halle berühren. Die Halle bietet Raum für 41 000 gepolsterte Sitzplätze.
Für diesen gigantischen Raum mußte nun eine Orgel gebaut werden, deren Maße in gutem Verhältnis zu denen der Halle stehen. Senator *Emerson L. Richards* entwarf die Disposition der Orgel, die Firma Midmer-Losh, Inc. Merrick, N. Y., fing im Mai 1929 mit dem Bau der Orgel an, und man hofft jetzt, in diesem Jahr mit dem Bau endlich restlos fertig zu sein.

Die Orgel hat zwei Spieltische, je rechts und links der Bühne, sie sind somit über 40 m voneinander entfernt. Die linke Konsole hat »nur« fünf Manuale, während die Hauptkonsole deren sieben aufweist. Die oberen Manuale sind vom vierten an fortschreitend aufgerichtet, so daß das 7. Manual nahezu im rechten Winkel zu den ersten drei steht. Die oberen vier Manuale sind — wie gewöhnlich in USA — fünfoktavig, während Swell, das untere dritte Manual sechs Oktaven, von G bis G, und Great und Choir, Hauptwerk und erstes Manual, sieben Oktaven, von C bis C, umfassen. Die Hauptkonsole hat also im ganzen 487 Manualtasten, das Pedal hat — wie überall in USA. — 32 Tasten. Die Hauptkonsole enthält 1233 Registerwippen und sieben Schwelltritte, wovon jeder einzelne doppelte Funktion hat, die Orgel besitzt also eigentlich vierzehn Schweller. Sieben Motoren liefern für diese Riesenorgel, die 32 882 Pfeifen hat, Strom, zusammen ergeben die sieben Motoren 400 PS. Diese immens große Kraft wird deshalb benötigt, weil die Orgel Stimmen hat, die einen beispiellosen Hochdruck von 254 haben.

Die 32 882 Pfeifen der Orgel sind in *acht Riesensälen rechts und links der Halle* untergebracht. Die »Fernkammern« sind durchweg mit Mikrophonen versehen, die den Schall über die Verstärkeranlage in die Lautsprecher leiten, die den Klang in Normalstärke in die entferntesten Teile der Halle tragen. Die größte der Pfeifen mißt 64 englische Fuß, das sind 21 m, und die kleinste 4 mm.

Die Disposition weist nicht nur die lückenlose Reihe der üblichen Labial- und Zungenstimmen auf, sondern sie enthält neben den typischen Barockregistern der Bach-Zeit die mannigfachen und seltenen Stimmen des modernen Orchesters von 32′ bis zu 1′. Daneben überrascht eine Riesenfülle von Perkussionen: Schlaginstrumente in allen Gattungen. Die Orgel dient keineswegs ausschließlich der kultischen Kirchen-Orgelmusik, sondern sie ist in hervorragendem Maße für originalgetreue Orchestertranskriptionen gedacht. Sie erlaubt diese in gigantischen Ausmaßen, die der Wirkung eines 5—600 Mann starken Sinfonieorchesters entsprechen. Ein einziger Spieler vermag an dieser Orgel wahre Klangwelten zu entfesseln.

(Leipz. Neueste Nachr., 13. 12. 1932)

MITTEILUNGEN DES DEUTSCHEN RHYTHMIK-BUNDES E. V.

Auf Wunsch vieler Mitglieder hat der Deutsche Rhythmikbund ein *Flugblatt* folgenden Inhalts herausgegeben:

Der Vorstand des Deutschen Rhythmikbundes e. V. erklärt hiermit, daß die rhythmische Erziehung, wie sie heute durch seine Mitglieder gelehrt wird, wohl auf den Ideen des Schweizer Musikpädagogen Jaques-Dalcroze basiert, sich aber seit zwei Jahrzehnten in Deutschland ohne jede Beeinflussung von Jaques-Dalcroze selbständig und den Bedürfnissen deutscher Pädagogik entsprechend entwickelt hat.

Der Deutsche Rhythmikbund als solcher gehört nicht der Union internationale des professeurs de la méthode Jaques-Dalcroze an, sondern ist eine völlig unabhängige Vereinigung sämtlicher in Deutschland ausgebildeter und tätiger Lehrer für rhythmische Erziehung. Professor Emile Jaques-Dalcroze, der Begründer unserer Arbeit, ist in Österreich geboren, beide Eltern sind Schweizer; seit der Aufhebung des Edikts von Nantes i. J. 1685 ist die Familie evangelisch und zählt viele Geistliche. Sein Name ist Emile Jaques, und schon früh wurde der Beiname Dalcroze zugefügt auf Wunsch eines Herausgebers, der in seinem Verlag noch einen zweiten Komponisten desselben Namens hatte und Verwechslungen vermeiden wollte. Der Name Dalcroze ist durch den Genfer Staat legalisiert worden. Herr Jaques besitzt das Bürgerrecht im Kanton Waadtland und ist gleichzeitig Ehrenbürger der Stadt Genf.

KARL STORCK.

In diesen Tagen wird an vielen Orten die Erinnerung an Karl Storck in Gedächtnisfeiern wach, die dem Wirken des wahrhaft deutschen, im besten Sinne volkstümlichen, allzu früh geschiedenen Musikschriftstellers und Musikerziehers gelten. Karl Storck starb 1920, im Alter von 47 Jahren; er hätte in diesen Tagen sein 60. Lebensjahr vollendet. Für die Rhythmik hat sein Leben eine besondere Bedeutung, denn er setzte sich mit der ganzen Kraft seiner Überzeugung für das Werk von Jaques-Dalcroze ein und ebnete ihm den Weg nach Deutschland. Sein schönes, 1922 bei Greiner & Pfeiffer in Stuttgart erschienenes Buch: »E. Jaques-Dalcroze: Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit« gibt Zeugnis von dem innigen Verständnis, das er der rhythmischen Erziehung und ihrem Wert gerade für deutsches Wesen entgegenbrachte. Auch als die Ereignisse des Krieges anfangs seiner persönlichen Freundschaft zu Jaques-Dalcroze ein Ende bereiteten, blieb sein Interesse dem Werke erhalten, und er glaubte zuversichtlich an das Fortbestehen der großen, in der Gegenüberstellung von Musik und Körper begründeten Erziehungsidee.

SONDERDRUCKE.

Es wird noch einmal darauf aufmerksam gemacht, daß von folgenden Sonderdrucken eine beschränkte Anzahl gegen Einsendung des Gegenwertes zuzüglich Porto (auch an Nichtmitglieder) abzugeben ist:

Elfriede Feudel:	»Rhythmische Erziehung«	RM. 0,20
Mimi Scheiblauer:	»Neue Wege der Erziehung Anormaler« . . .	,, 0,10
Elfriede Feudel:	»Rhythmische Erziehung am Konservatorium«	,, 0,10

Deutscher Rhythmikbund e. V., Geschäftsstelle: Charlottenburg, Hardenbergstraße 14.

DIE SOMMERKURSE DER DEUTSCHEN TANZSCHULEN

Tanzschule Mary Wigman-Dresden: Zwei Sommerkurse vom 3. bis 15. Juli, 17. bis 29. Juli für Musiker in Tanzbegleitung und Komposition für den Tanz (Leiter: Hanns Hasting) im Rahmen der allgemeinen Sommerkurse der Tanzschule im Juli—August. Prospekte vom Sekretariat, Bautzner Str. 107.

Schule Hellerau-Laxenburg: Beginn am 1. Juni. Vier Kurse von drei bis vier Wochen in den Monaten Juni bis August in verschiedenen Gruppen für Anfänger wie Fortgeschrittene, ferner für Gymnastiker, Tänzer, Musiker, Schulpädagogen und Kleinkindererzieher. — Sonderkurse für *Schlagzeugrhythmik (Karl Orff,* München), für Schnitzen von *Bambusflöten* (Trude Biedermann-Weber, Basel), für *Kostümentwerfen* (Emmy Ferand), sowie Vortragsreihen aus den Gebieten der *Psychologie, Pädagogik, Theatergeschichte* und der *tänzerischen Musikliteratur.* Die Tanzklassen werden von *Rosalia Chladek*, eine Fachgruppe für angewandte Rhythmik im Kindergarten und für Anormale von Mimi Scheiblauer (Zürich) geleitet.
Prospekte durch das Sekretariat Schloß Laxenburg bei Wien.

Palucca-Schule in Dresden: Ferienkurse für Tänzer, Tanzpädagogen und Laien in den Monaten Juli und August.
Prospekte durch das Sekretariat Dresden-A., Räcknitzstraße 11.

Günther-Schule München: Sommerkurse für Gymnastik, Rhythmik, Musik, Tanz und Sport für Laien und Fachkräfte. — Kursus 1 in München vom 3. bis 22. Juli gibt Einblick in die volle Schularbeit. — Kursus 2 in St. Anton-Arlberg vom 10. bis 29. Juli ist vorwiegend für die Teilnehmer gedacht, die neben der Arbeit Erholung suchen. — Kursus 3 im Gelände und den Räumen der Deutschen Hochschule für Leibesübungen, Berlin-Charlottenburg, kann bevorzugt billig und vielfältig gestaltet werden, da Unterkunftsbedingungen billig sind.
Prospekte durch das Sekretariat Luisenstr. 21.

NEUE OPERN

Julius Bittner schreibt eine Oper »Das Veilchen und die Kavallerie«, die in einer Wiener Reiterkaserne Anno 1840 spielt.

Francesco Cilea, der Schöpfer von »Adrienne Lecouvreur«, hat ein Libretto in drei Akten von Ettore Moschino »*Die Rose von Pompeji*« für seine Musik ausgewählt. Das Werk spielt in der ersten christlichen Epoche, in der Blütezeit Pompejis.

Lorenzo Filiasi, ein früherer Preisträger im Sonzogno-Preisausschreiben, hat zwei neue Werke fertiggestellt: ein Musikdrama aus der Zeit der französischen Revolution »*Die Teuflischen*« und ein anderes mehr lyrischen Charakters »*Die schönste Morgenröte*«.

Rudolf Karels neue Oper »*Der Tod als Pate*« erlebte in Prag ihre Uraufführung.

Hans Gal hat eine lustige Oper »*Die beiden Klaas*«, Text von K. M. Levetzow, vollendet.

Wilhelm Kempff arbeitet an einem neuen Werk »*Das Dichterspital*«. Die Vertonung ist bereits in der Skizze fertig und wird im Laufe des Sommers in der Partitur abgeschlossen vorliegen. Die Oper spielt im Venedig des Rokoko und stellt den Komödiendichter Gozzi in den Mittelpunkt der Handlung.

Das württembergische Staatstheater erwarb die Oper »*Michael Kohlhaas*« von *Paul von Klenau* zur Uraufführung. Das Werk wird als erste Opernneuheit zu Beginn der nächsten Spielzeit herauskommen. Die Erwerbung des »Michael Kohlhaas« setzt die programmatische Erklärung des neuen Leiters der Staatstheater in die Tat um, daß von jetzt ab auf die Gestaltung des historischen Geschehens in musikdramatischer Form ein ganz besonderes Augenmerk gerichtet werden soll.

Victor Hugos Roman »Les misérables« hat ein dreiaktiges Libretto mit dem Titel »*Die Vagabundin*« ergeben, dessen Text Emidio Mucci geschrieben hat, dessen Musik von *Vincenzo Michetti* stammt.

Ildebrando Pizzetti schreibt die Musik zu einem eigenen dreiaktigen Libretto »*Orseolo*«, das im Venedig des Seicento spielt und den Konflikt zwischen der herrschenden, korrupten Adelsklasse und dem arbeitsamen, gesunden Volk zum Gegenstand hat.

Im Teatro Puccini in Mailand ist eine neue dreiaktige Oper »*Kriegsglocken*« zur Uraufführung gelangt. Der Text des Werkes stammt von Carlo Ravasio und behandelt das Schicksal eines italienischen Alpenjägers im Weltkrieg. Die Musik hat *Virgilio Renzato* geschrieben, der sich bisher als Komponist von Operetten und Kanzonetten bekannt gemacht hat.

Ludovico Rocca hat eine Oper »*Dibuk*« komponiert, deren Textbuch *Renato Simoni* nach dem Roman von Shalom Asch geschrieben hat.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die Städtische Oper plant eine Aufführung der Oper »*Schirin und Gertraude*« von *Paul Graener*.

BUENOS AIRES: Im August und September findet ein deutsches Opern-Gastspiel im Teatro Colon statt, dessen künstlerische Leitung *Fritz Busch* übertragen worden ist. Zur Aufführung gelangen: »Parsifal«, »Die Meistersinger«, »Tristan und Isolde«, »Der Rosenkavalier«, »Fidelio« und eine zeitgenössische Oper, über die noch verhandelt wird. An Sängern wurden u. a. verpflichtet: Anni Konetzny, Edith Fleischer, Kerstin Thorborg, Lauritz Melchior, Paul Seider, Walter Laufkötter, Karl Wiedemann, Walter Großmann und Michael Bohnen.

CHEMNITZ: Das Opernhaus brachte im Mai neben *Schoecks* »Vom Fischer un siner Fru« eine szenische Aufführung der *Bachschen* Kantate »Der Streit zwischen Phoebus und Pan« und *H. H. Wetzlers* »Baskische Tänze«.

DRESDEN: Die Titelrolle von *Richard Strauß*' »*Arabella*« wird Lotte Lehmann darstellen.

HAMBURG: Das Stadttheater wird in der nächsten Spielzeit die Oper »*Don Juans letztes Abenteuer*« von *Paul Graener* aufführen.

KARLSRUHE: »*Der Freikorporal*« von Georg Vollerthun ist vom Landestheater angenommen worden.

LONDON: Als erstes großes Ereignis der Saison haben in Covent Garden die Opernfestspiele mit einer Aufführung des »Rosenkavalier« begonnen. Das Repertoire enthält in diesem Jahr sonst nur Wagner. Eine Neuigkeit ist der englische Dirigent Sir Thomas *Beecham*, dem das Verdienst zukommt, daß

in diesem Jahre noch die Festspiele zustande-kamen.

REICHENBERG: *Theodor Veidls* Oper »*Kranwit*« hatte einen außergewöhnlichen Erfolg.

WEIMAR: Anläßlich der am 9. und 10. Juni in Weimar stattfindenden Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft, die gleichzeitig den 200. Geburtstag Wielands festlich begeht, bringt das Deutsche Nationaltheater die Neueinstudierung einer Oper »*Alceste*« heraus, deren Libretto von Wieland stammt. Die Musik dazu hat *Anton Schweitzer* geschrieben. Das Werk erlebte 1773 in Weimar seine Uraufführung.

*

Alexander von Zemlinsky hat seine Oper »*Der Kreidekreis*« für diese Saison zurückgezogen. Die Oper wurde von Berlin, Köln, Frankfurt a. M. erworben, sie wird in der nächsten Spielzeit zur Uraufführung gelangen.

Die Wintersaison der *Metropolitan Opera* in New York 1933/34 ist nunmehr *gesichert*, da von den notwendigen 300 000 Dollar bisher 227 000 Dollar durch freiwillige Abgaben aufgebracht werden konnten. Die Saison wird anstatt wie bisher 24 Wochen *nur 14 Wochen* dauern. Zum erstenmal seit der Premiere vom 22. Juni 1907 wird die »*Salome*« von Richard Strauß wieder aufgeführt werden.

Nach *Wilhelm Altmanns Statistik* waren in der Zeit vom August 1931 bis Juli 1932 an den meist gegebenen Opern beteiligt: Verdi mit 1420, Wagner mit 1385, Puccini mit 793, Mozart mit 732, Lortzing mit 462, Offenbach mit 383, Weber mit 315, R. Strauß mit 312, Bizet mit 295, Humperdinck mit 250, d'Albert mit 242, Leoncavallo mit 206, Mascagni mit 203, Beethoven mit 196, Flotow mit 184, Rossini mit 171, Kienzl mit 166, Nicolai mit 157, Smetana mit 157, Pfitzner mit 146, Thomas mit 119, Wolf-Ferrari mit 106 Aufführungen.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

W. Hinnethals Bearbeitung von Bachs a-moll-Suite für Orchester kam in Bielefeld unter Heinrich Kaminski zur Uraufführung.

Das neueste Werk von *Wilhelm Kempff*, »*Schwedische Hochzeitsmusik*«, erlebte seine Uraufführung anläßlich der Hochzeit des schwedischen Kronprinzen mit Prinzessin Sibylla von Coburg. Es erschien bei Bote & Bock, Berlin.

Uraufführungen von Werken *Karl Meisters* erfuhren jüngst sein »*Concerto grosso*« (durch den Bayr. Rundfunk), seine *Soprankantate* in Mannheim, Heidelberg, Speyer, sein »*Psalm 146*« in Ludwigshafen, sein »*Osterchor*« (Münchener Rundfunk).

Im Rahmen eines Kammermusikabends des Dresdener Tonkünstlervereins kamen eine »Sonate für Klavier und Violine« von *Ernst Meyerolbersleben* und ein »Duo in a-moll für Violine und Viola« von *Herbert Vincenz* zur Uraufführung.

Von *Georg Nellius* wurden in Münster sechs Gesänge aus dem Männerchorzyklus »Ruhrgold« und mehrere Lieder uraufgeführt.

Das Oratorium »*Der große Kalender*« von *Hermann Reutter* wird in Dortmund auf dem Musikfest des ADMV. uraufgeführt. Weitere Aufführungen sind vorgesehen in Hamm, Krefeld, Münster, Mainz, Stuttgart, Koblenz, Danzig, Wismar, Eisenach, Dresden.

»*Proverbi di Salomone*« von *Lodovico Rocca*, jüngst in Rom anläßlich der musikalischen Festwoche uraufgeführt, ist eine der vier Kompositionen — die anderen stammen von Enzo Masetti, Antonio Veretti und Giovanni Salviucci — die mit einem Preis ausgezeichnet wurden. Roccas Werk, für Tenor, Frauenchor und zwölf Instrumente, fand starken Beifall.

»Die Seele«, ein neues Gesangswerk von *Heinz Schubert* erlebte in St. Gallen seine Uraufführung.

Die *Passionskantate* für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester op. 6 von *Hans Wedig* gelangt in Freiburg/Br. zur *Uraufführung.*

Herbert Windt, dessen Oper »*Andromache*« ihre Uraufführung an der Berliner Staatsoper erlebte, tritt jetzt mit einer Reihe von neuen Werken hervor, unter anderem mit einer »*Sinfonie der Arbeit*«.

Winfried Wolf hat aus der 1. Sonate für Violine allein von Joh. Seb. Bach »*Adagio und Fuge*« für Klavier bearbeitet und bereits in verschiedenen Städten zum Vortrag gebracht.

Kurt von Wolfurt beendete soeben »Drei Stücke für Orchester«: Siziliana, Marsch, Scherzo (Gesamtdauer 15 Minuten), die kommenden Winter zur Aufführung kommen werden.

Von *Karl Wüst* (Kaiserslautern) brachte der Bayrische Rundfunk kürzlich in Uraufführung ein *neues Pfalzlied* und den »*Ruf von der Saar*«.

Hermann Zilcher hat ein neues Orchesterwerk »Tanzphantasie« vollendet.

KONZERTE

AMSTERDAM: Das elfte Musikfest der I. G. N. M. findet vom 9. bis 15. Juni statt. Es umfaßt drei Orchesterkonzerte, ein Chorkonzert, Aufführungen von a cappella-Werken, einen Kammermusikabend und die Wiedergabe von *Willem Pijpers* Sinfonischem Drama »Halewija«. Die Jury hat aus 170 eingereichten Werken 19 ausgewählt, darunter solche von Leo Kaufmann, E. v. Borck, Ernst Krenek neben Schöpfungen von ungarischen, holländischen, tschechischen, polnischen, französischen, italienischen, englischen, spanischen, amerikanischen, argentinischen und südslawischen Tonsetzern. Zum Abschluß wird *Willem Mengelberg* mit dem Conzertgebouw-Orchester die *9. Sinfonie von Mahler* aufführen.

BASEL: Am *Beethoven-Fest* vom 20. Mai bis 2. Juni sind als Dirigenten Weingartner und Münch beteiligt. Zur Aufführung gelangen die Missa, Fidelio, sämtliche 9 Sinfonien, das Violinkonzert und 6 Kammermusikwerke.

BREGENZ: Am Palmsonntag wurde unter *Odo Polzers* Leitung *Rossinis* »Stabat mater« durch 250 Mitwirkende unter Beteiligung von Bregenzer Solisten mit Erfolg zur Aufführung gebracht.

BRÜSSEL: Beethovens IX. bildete den glanzvollen Abschluß der diesjährigen Konzertspielzeit. *Erich Kleiber* dirigierte, das Gesangsquartett stellten Künstler der Berliner Staatsoper.

DORTMUND: Das diesjährige *Deutsche Tonkünstlerfest* findet vom 18. bis 22. Juni statt. Vorgesehen sind zwei Orchesterkonzerte, ein Chorkonzert, zwei Kammermusikkonzerte und ein Hausmusikvortrag. Festdirigent ist *Wilhelm Sieben*. Zur Aufführung gelangen: *W. Braunfels:* Bratschenkonzert, *H. Brehme:* Streichquartett, *N. Egk:* Orchestergesänge, *C. v. Franckenstein:* Orchesterserenade, *O. Gerster:* Klavierkonzert, *P. Groß:* Violinkonzert, *K. Hasse:* Cellosonate, *K. Höller:* Toccata, Improvisationen und Fuge für zwei Klaviere, A. *Knab:* Lieder, *J. Lechthaler:* Lieder für Sopran und Streichquartett, *W. Petersen:* Gemischte Chöre a cappella, *H. Pfeiffer:* Musik für eine Klarinette in A, *H. Pfitzner:* Sinfonie, *F. Philipp:* Flötentrio, *H. Reutter:* Der große Kalender, Oratorium, *E. N. v. Reznicek:* Raskolnikoff, Ouvertüre-Fantasie für großes Orchester, *H. Saller:* Suite für Kammerorchester. *P. Schacht:* Streichquartett, *H. J. Therstappen:* Kammersonate für Bratsche und Klavier, *A. Webern:* 6 Stücke für Orchester, *F. Wohlfahrt:* Streichquartett. — Folgende Künstler wirken mit: Marius Andersen, Gerard Bunk, Franz Dorfmüller, Hermann Drews, Fritz Enzen, Ludwig Hölscher, Josef Kugler, Paul Lohmann, Amalie Merz-Tunner, Alma Moodie, Mia Neusitzer-Thönnissen, Heinrich Oldoerp, Peter-Quartett, A. Poersken, August Schmid-Lindner, Paul Steyer, Paul v. Szent-Györgyi, Wendling-Quartett.

DRESDEN: Bei der Eröffnungsfeier der Jubiläumsausstellung »*August der Starke*« spielte das Dresdner Kammerorchester unter Leitung *J. G. Mraczeks* die Ouvertüre von Joh. Dismas Zelenka (Kapellmeister am Hofe Augusts des Starken) und Friedemann Bachs Sinfonia in d-moll in der Bearbeitung von J. G. Mraczek.

EMS: Hier fand eine Musikfestwoche statt, die neben Werken von Wagner, Brahms und Bruckner einen »Prologus brevis« von *Jan van Gilse* und mehrere Tondichtungen von *Jan Brandts-Buys* vermittelte.

FREIBURG (Schweiz): Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität hat im Wintersemester 1932/33 mit dem Collegium musicum unter Leitung von Prof. Fellerer folgende Konzerte veranstaltet: Haydn-Abend, Alte Weihnachtsmusik, Musik der französischen Revolution, Heitere Musik aus vier Jahrhunderten.

KASSEL: Das *9. Deutsche Max-Reger-Fest* wird hier unter Leitung des Staatskapellmeisters *Robert Laugs* vom 16. bis 18. Juni stattfinden.

KÖNIGSBERG: Anläßlich des *60. Geburtstages von Max Reger* veranstaltete der *Bach-Verein* eine Gedächtnisstunde unter Leitung seines Dirigenten *Traugott Fedtke.* — Mit dem Insterburger Kammerchor führte der Bach-Verein unter der gleichen Leitung *Kurt Thomas'* »Markus-Passion«, auch in Insterburg, auf.

LEIPZIG: Die »Mirag« widmete jüngst dem Liedschaffen *Emil Mathiesens* eine Stunde, gedachte des verstorbenen *Sigfrid Karg-Elert*, feierte am 7. Mai Johannes Brahms, ließ die Thomaner deutsche Volkslieder singen und übertrug zwei Konzerte vom Zerbster Musikfest. *Ludwig Neubeck* leitete einen Verdi-Puccini-Abend. — *Georg Winkler* brachte in der Andreaskirche ein Brahms-Konzert und wird im Sommerhalbjahr seine Orgelvorträge an den Dienstagen stattfinden lassen.

MADRID: »Die Flöte von Sanssouci« von *Paul Graener* erzielte auch hier unter Leitung von E. J. Arbos einen großen Erfolg.

MARIENBURG: Zu Pfingsten findet die *100-Jahrfeier des ersten preußischen Musikfestes* im Ordenshauptschloß mit der Aufführung der »Schöpfung« von *Haydn* statt.

OSNABRÜCK: Am 6. und 7. Mai fand unter *Otto Volkmanns* Leitung das *3. Niedersächsische Musikfest* statt. Es stand unter dem Leitwort »Aus Anlaß der nationalen Erhebung«. Der erste Abend war Brahms gewidmet, der zweite brachte Beethovens Neunte Sinfonie.

PARIS: Hier und in Versaille finden unter Leitung eines ausgewählten Komitees vom 24. Juni bis 2. Juli *Französische Musikwochen* statt, die sich an den Internationalen Kongreß der Französischen Gesellschaft für Musikologie anschließen. Das Programm umfaßt französische Musik der Vergangenheit und der Gegenwart (Kammermusik, sinfonische Musik, religiöse Musik, Volksmusik, Oper), für dessen Durchführung die bedeutendstenKünstler und Musikensembles Frankreichs herangezogen werden. Mit diesen Musikwochen ist eine Ausstellung von Kunstdokumenten verbunden.

PYRMONT: Im Sommer leitet hier wieder *Walter Stöver* die Konzerte. Mit der Dresdner Philharmonie und dem Städtischen Musikvereinschor sind u. a. Aufführungen von Beethovens Neunter Sinfonie und Schumanns »Manfred« vorgesehen.

RATIBOR: In der Franziskanerkirche wurde am 1. Osterfeiertag zum erstenmal die *Festmesse* in F-dur vom einheimischen Komponisten *Alfred Hünert* aufgeführt.

REVAL: Hier findet vom 23. bis 25. Juni die *Erste Estnische Musikwoche* statt. Die Veranstaltung, die auch das Zehnte estnische Sängerfest einschließt, wird 20 000 Sänger und Musiker vereinigen; es werden Werke estnischer Komponisten zur Aufführung gelangen.

STOCKHOLM: Die Konzertvereinigung feierte die hundertste Wiederkehr des Geburtstages von *Brahms* mit einer Aufführung des »Deutschen Requiems«, die zum schönsten und eindrucksvollsten Abend der vergangenen Konzertsaison wurde. Leiter war Talich.

TOKIO: *Beethovens* Dritte Leonoren-Ouvertüre, die große Fuge für Streichorchester und *Bruckners* 7. Sinfonie wurden hier erstmalig aufgeführt.

WEIMAR: Das *Weimarer Trio* bringt an fünf Abenden die *gesamte Klavier-Kammermusik* von *Brahms* zur Aufführung, unter Mitwirkung weiterer Lehrer der Hochschule.

WIEN: Hier wie in allen Landeshauptstädten, in Hunderten von Gemeinden wurde ein »*Tag der Musikpflege*« veranstaltet. Staatsoper, Staatsakademie, Konservatorien, alle Orchester, Gesangvereine und Chöre, alle berühmten Sänger spielten und sangen ohne Lohn vor dem Volk. Nicht weniger als 11 Quartette konzertierten in Wien für die Jugend, an die 23 000 Karten in den Schulen verteilt wurden. Die Miltiärkapellen spielten in den Straßen, alle verfügbaren Säle in Konzerthäusern und Palästen wurden bereitgestellt, und da an einem Tag für die 7000 Musiker, die sich zur Verfügung stellten, die Räumlichkeiten nicht ausreichten, wurde auch ein zweiter Tag der Gratismusik gewidmet. In allen Kirchen hört man Oratorien. Kapellen des Katholischen Gesellenvereins, der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei und der Typographia standen im Dienst der Sache.

*

Die *Berliner Philharmoniker* haben unter *Furtwänglers* Leitung auf ihrer diesmaligen Frühlingsfahrt unter stürmischen Ovationen in Essen, Köln, Paris (zweimal), Marseille, Lyon, Genf konzertiert.

Im Vatikan haben die *Wiener Philharmoniker* unter *Clemens Krauß* vor dem Papst ein Konzert gegeben.

Der *Regensburger Domchor* hat eine Konzertreise nach Italien unternommen und überall eine begeisterte Zuhörerschaft gefunden.

Das *New-Yorker Philharmonische Sinfonieorchester*, das jetzt ausschließlich unter Leitung von *Toscanini* und *Walter* steht, wird sich künftig nur noch auf die Sinfoniekonzerte in der New Yorker Carnegie Hall beschränken. Die großen Konzertserien in der Metropolitan Opera und in der Brooklyn Academy of Musik werden aufgegeben. Auch die großen Gastspielreisen nach Philadelphia, Baltimore, Washington und Hartford müssen eingestellt werden, da sich ihr finanzieller Ertrag nicht mehr als lohnend erweist.

TAGESCHRONIK

Das »Gängeviertel« in Hamburg, wo auch *Brahms' Geburtshaus* steht, soll der Spitzhacke zum Opfer fallen.

In Wien veranstaltet die Gesellschaft der Musikfreunde eine *Brahms-Zentenar-Ausstellung*, das österr. Hauptmünzamt hat eine Brahms-Medaille hergestellt.

Zum *Richard-Wagner-Denkmal* in Leipzig sind 654 Entwürfe eingegangen, von denen zehn mit dem gleichen Preis von je 1000 M. bedacht wurden.

Das *Richard Wagner-Museum* in Eisenach erfuhr eine wertvolle Bereicherung durch Dokumente aus dem Nachlaß *Anton Seidls*; darunter befinden sich fünf große Orchesterpartituren, zum Teil mit Widmung und Eintragungen des Meisters, mehrere Briefe und sonstige Reliquien.

Die Deutsche Reichspost gibt demnächst *Wagner-Briefmarken* heraus; *Alois Kolb* ist mit der Ausführung des bildlichen Schmucks, Szenen aus des Meisters Dramen darzustellen, betraut worden.

Das *Berliner Funkorchester* und der *Funkchor* sowie das *Kammerorchester* und der *Kammerchor des Deutschlandssenders* werden zukünftig nach einheitlichen Gesichtspunkten in den Programmen beider Sender Verwendung finden. Die Bearbeitung der damit zusammenhängenden Sonderfragen ist für beide Gesellschaften zunächst dem Leiter der Musikabteilung des Deutschlandsenders, *Max Donisch*, übertragen worden. Die Leitung der Konzertabteilung der Berliner Funkstunde durch Herrn *von Benda* wird hierdurch nicht berührt.

Die Intendanz des *Königsberger Opernhauses* hat ein Preisausschreiben erlassen, und zwar erstens für eine deutsche Volksoper und zweitens für eine nationale deutsche Oper. Die beiden besten Arbeiten sollen in der kommenden Spielzeit am Opernhaus Königsberg uraufgeführt werden. Die näheren Bedingungen werden noch bekanntgegeben.

Die Württembergischen Staatstheater verteilen in den nächsten vier Jahren, zum erstenmal 1933, Preise von je 500 M. für *eine ernste Oper, eine komische Oper*, eine Tragödie, eine Komödie oder ein Schauspiel, von je 300 M. für ein Lustspiel, einen Schwank, ein Volksstück, *eine Spieloper* und *eine Operette*. Nur Deutschstämmige sind zugelassen. Die Arbeiten sind unter Kennwort mit Rückporto einzureichen; in einem an die Rechtsanwälte Dr. Keller und Dr. Locher, Stuttgart, Königstraße 11, gerichteten Schreiben ist das Kennwort und der Name des Verfassers anzugeben. Einreichungsfrist vom 25. April bis 1. Juni. Dem Prüfungsausschuß gehören u. a. an: Als Ehrenvorsitzender Kultusminister Mergenthaler, Generalintendant Krauß, Generalmusikdirektor Karl Leonhardt. Die preisgekrönten Werke werden an den Württ. Staatstheatern uraufgeführt werden.

Der Endtermin für die Einsendung von Manuskripten für die *Nürnberger Sängerwoche*, der ursprünglich auf den 1. Mai festgesetzt war, wird bis zum 1. Juli verlängert.

Der Sender *Barcelona* hat ein *Preisausschreiben* in Höhe von 2000 Pesetas für eine musikalische *Suite für Streichquintett* ausgeschrieben. Dem Werke sind Eindrücke des Festes der heiligen Christine von Lloret de Mar zugrunde zu legen.

Verleihung des Emil Hertzka-Preises. Der von der Hertzka-Gedächtnisstiftung ausgeschriebene Preis für ein ernstes Musikstück wurde am 9. Mai zum erstenmal vergeben. Der Jury lagen 267 Werke zur Begutachtung vor. Der Preis wurde mit Rücksicht auf die große Zahl hervorragender Einsendungen geteilt. Je 500 Schilling erhielten: *Robert Gerhard* (Barcelona), Chorwerk für Soli und großes Orchester, *Norbert von Hannenheim* (Berlin), Fünfte Sinfonie, *Julius Schloß* (Wien), Requiem für gemischten Chor und Orchester, *Leopold Spinner* (Wien), Sinfonie für kleines Orchester, *Ludwig Zenk* (Wien), Klaviersonate.

Anläßlich einer Choralsingwoche, die die evangelischen Jugendbünde in *Görlitz* zur Wiederbelebung des alten reformatorischen Chorals veranstalteten, fand eine *Kirchenmusikertagung* statt, die das Thema »*Das Liedgut der evangelischen Kirche*« behandelte.

Auf einer Tagung in Weimar wurde die Organisation der *Pflege und Erforschung thüringischer Musik* durchgesprochen. Folgende Beschlüsse wurden gefaßt: Die Regierung möge erneut auf die Gesetze zum literarischen Denkmalschutz hinweisen. Es ist eine Zentralforschungsstätte für heimatkundliche Musikforschung zu errichten. Eine Ausgabe der »Denkmäler thüringischer Musik« soll in Angriff genommen werden. Die der Tagung zugrundeliegenden Bestrebungen sind nicht im Gegensatz zu den bestehenden Verbänden und Vereinen, sondern in Fühlungnahme mit ihnen durchzuführen. Referenten der Tagung waren Dr. E. W. Böhme, Dr. Danckert, Kirchenmusikwart Mauersberger, Schulleiter Nennstiehl.

Die Sommerkurse der unter Leitung *Siegmunds von Hausegger* stehenden *Akademie der Tonkunst* in *München* berücksichtigen Fragen, die

sich auf das Werk Richard Wagners beziehen. So wird der von *Anna Bahr-Mildenburg* gehaltene Kurs über den Darstellungsstil in der Oper sich mit dem Darstellungsstil Wagners befassen, und auch die Gesangskurse *Paul Benders* beschäftigen sich mit dem deutschen Lied und dem Gesang in Richard Wagners Opern.

Die Vereinigung der englischen Organisten hat dieser Tage eine Bibliographie der gesamten Orgelkompositionen Europas und Amerikas herausgegeben.

Nachdem in Kufstein die »Heldenorgel« wieder hergestellt worden ist, wurde das gleiche Werk der Erneuerung an der *Heldenorgel* in *Lemgo* zu St. Marien vollzogen. Diese Orgel entstammt der Zeit um 1580, ist also eines der ältesten deutschen Instrumente.

Ein *Museum alter Musikinstrumente* wird jetzt im ehemaligen Zisterzienserkloster in *Jena* geschaffen.

Siena hat eine *Musikakademie* erhalten. Das neue Kunstinstitut wurde im Palazzo Chigi-Saracini untergebracht, in dem sich auch eine Instrumentensammlung und eine kostbare Musikbibliothek befinden.

Das Reichsgericht hat den Tonsetzer-Genossenschaften (»Gema«) das Recht eingeräumt, für die Musik in Tonfilmen Tantiemen zu erheben.

PERSONALIEN

Geheimrat Dr. *Adolph* ist zum Generalintendanten der Sächsischen Staatstheater und Staatskapellen ernannt worden.

Oberspielleiter *F. X. Bayerl*, langjähriger Opernspielleiter am Augsburger Stadttheater, ist als *Opernspielleiter* und *Dramaturg* an das *Stadttheater Aachen* berufen worden.

Karl Böhm wurde zum Generalmusikdirektor der Staatsoper Dresden ernannt und zum Direktor der Wiener Konzerthausgesellschaft bestellt.

Wolfgang Brückner (München) übernimmt die Leitung des Kurorchesters in Bad Homburg.

Prof. Dr. *Fellerer*, Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg (Schweiz), wird Mai bis Juli im Schweizerischen Landessender Studio Bern einen fünfstündigen Vortragszyklus über Musik der Gegenwart geben.

Erich Fisch wurde zum Intendanten des Opernhauses in Königsberg ernannt.

Paul Heinrich Gehly inszenierte im Westdeutschen Rundfunk Mozarts »Bastien und Bastienne«, Kreutzers »Nachtlager in Granada«, das »Spitzentuch der Königin« von Johann Strauß und »Wenn Liebe erwacht« von Eduard Künneke.

Hans Gelbke feierte sein 35jähriges Jubiläum als Musikdirektor der Stadt München-Gladbach. Seit 1923 ist er Städtischer Generalmusikdirektor und außerdem Leiter des staatlichen Musikseminars.

Wolfgang Golther feierte am 25. Mai seinen 70. Geburtstag.

Bruno Hinze-Reinhold, der Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar, wird am 1. Oktober Weimar verlassen. Der Künstler, als Pianist und Pädagoge von hervorragendem Ruf, hat sich letzthin durch die Errichtung des Kirchenmusikalischen Instituts in Weimar hervorgetan.

Egon Kornauth kam jüngst wieder mit einer Reihe von Kompositionen seiner Feder, so in Graz und Budapest, erfolgreich zu Wort.

Ludwig K. Mayer hat im Bayrischen Rundfunk ein Sinfoniekonzert geleitet, das die Haydn-Variationen von Brahms, die Haffner-Sinfonie von Mozart und die Burleske von Richard Strauß (Solist *Ludwig Schmidmeier*) umfaßte. Die Presse, die Mayer »eine der angenehmsten Überraschungen, die man bisher unter den gastierenden Dirigenten erlebte«, nennt, spricht von der Veranstaltung als einem »Abend der Freude und des Genusses«.

Eduard Nößler, Chordirigent und Leiter des Bremer Domchors, wurde 70 Jahre alt.

Günther Ramin kehrte vor Ostern von einer zweimonatigen Orgel-Konzertreise durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika zurück, wo er mit größtem Erfolg bei Presse und Publikum in 18 verschiedenen Städten 22 Konzerte gab, deren Programme die altdeutschen Orgelmeister Bach und Reger umfaßten. Er wurde ferner vom Deutschen Musikinstitut für Ausländer aufgefordert, Juli—August einen Meisterkursus für Orgelspiel in Potsdam abzuhalten.

Der Stuttgarter Musiklehrer *Paul Schales* hat ein *Notenleseverfahren* ersonnen, durch das den Anfängern in der Musik das Erlernen der in allen gebräuchlichen Schlüsseln aufgezeichneten Noten erleichtert werden soll.

Der Reichspräsident hat *Max von Schillings* die *Goethe-Medaille* mit folgendem Anschreiben überreichen lassen: »In Anerkennung Ihrer *Verdienste um die deutsche Kunst* überreiche ich Ihnen hiermit die von mir gestiftete Goethe-Medaille für Wissenschaft und Kunst.«

Carl Schmidt-Belden ist zum Intendanten des

Stadttheaters Breslau und der Schlesischen Philharmonie ernannt worden.

Als Nachfolger Brechers wird der Staatskapellmeister *Paul Schmitz*, München, der an der Leipziger Oper »Parsifal« und »Fidelio« gastweise dirigierte, vom August 1933 an als Generalmusikdirektor die musikalische Oberleitung der Leipziger Oper übernehmen.

Artur Schnabel ist von der Universität Manchester zum Ehrendoktor ernannt worden.

Otto Siegl wurde am 1. Mai an die *Hochschule für Musik in Köln berufen*, wo er eine Kompositionsklasse übernahm.

Francesco Sioli, ehedem Intendant der Stadttheater Aachen, kehrt in gleicher Stellung in seinen früheren Wirkungskreis zurück.

Joseph Szigeti wurde bei seiner Tournee durch Japan in Tokio mit der japanischen Goldenen Medaille ausgezeichnet.

Robert Teichmüller, verdienstvoller Klavierpädagoge in Leipzig, feierte am 4. Mai seinen 70. Geburtstag.

Thur Himmighoffen, bisher Intendant in Braunschweig, übernimmt die Leitung des Badischen Landestheaters Karlsruhe.

Waldemar Wendland, bekannt durch mehrere häufig gegebene Opern, beging am 10. Mai seinen 60. Geburtstag.

Auf Grund gütlicher Vereinbarung ist *Erich Sachs* aus der Berliner Konzertdirektion Hermann Wolff & Jules Sachs ausgeschieden. Die Firma lautet jetzt wieder wie ehedem Hermann Wolff, die Geschäftsführung übernimmt Frau Louise Wolff.

*

Beurlaubungen und Entlassungen (3. Liste): Direktor *Georg Schünemann* und mehrere Lehrkräfte (Akad. Hochschule, Berlin), Direktor *Bernhard Sekles* und verschiedene Lehrer (Hochsches Konservatorium, Frankfurt a. M.); die Intendanten *Paul Legband*, Erfurt und *Hans Meißner*, Stettin, G. M. D. Walter Beck (Stadttheater Magdeburg), G. M. D. *Josef Krips*, Landestheater Karlsruhe, und *Bruno Seidler-Winkler*, Kapellmeister der Berliner Funkstunde.

TODESNACHRICHTEN

Viktor Boschetti, der österreichische Orgelkünstler und Komponist, † zu Wien am 12. April. Von ihm stammen u. a. 6 Opern, 3 Sinfonien und verschiedene Chorwerke.

Adalbert Gülzow, zuerst Mitglied des Berliner Philharmonischen Orchesters, dann (seit 1895) der Königlichen Kapelle, † im Alter von siebzig Jahren. Er hat viel öffentlich konzertiert und sich einen Namen dadurch gemacht, daß er die Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle, der späteren Staatsopernkapelle, leitete.

Berta Kiurina, seit 1905 an der Wiener Staatsoper hervorragende Vertreterin des Ziergesangs, † zu Wien.

Mit *Selma Kurz* ist am 10. Mai ein Stern der Wiener Staatsoper erloschen. Die von Mahler nach Wien berufene unvergleichliche Koloratursängerin, die auch in Amerika als Star bewundert wurde, war seit einigen Jahren von der Bühne abgetreten. Ihre sterblichen Überreste wurden in einem Ehrengrab beigesetzt.

Am 18. März † 73jährig *Josef Mantuani*, Jurist, Philosoph, Kunsthistoriker, seit 1893 Kustos der Musikabteilung der Wiener Hofbibliothek, zuletzt, seit 1909, Direktor des Landesmuseums in Laibach. Eine Reihe wertvollster Werke auf dem Gebiet der Musikforschung sichern ihm ein dauerndes Gedenken der Wissenschaftler.

Der Violinkünstler und Komponist *Plotenys*, den seinerzeit enge Freundschaft mit Liszt verband, † in Budapest im Alter von 90 Jahren.

Ewald Straesser, ein verdienter, aber nie recht zur Geltung gekommener Komponist, zuletzt Professor an der Württ. Musikhochschule in Stuttgart, † dortselbst nach schwerem Leiden.

In Montreux † der Gründer und Dirigent der Wagner-Vereinigung in *Amsterdam*, *Henry Viotta*, im Alter von 84 Jahren.

Der Wiener Konzertsänger *Max von Ulanowsky*, der dem Liedschaffen der jüngeren Generation besondere Aufmerksamkeit schenkte, † in Wien im 62. Lebensjahr.

Der Münchener Kammermusiker *Hans Ziegler* † im Alter von 77 Jahren. Er gehörte dem Benno Walter-Quartett an und war lange Jahre Mitglied des Münchener Hoftheaterorchesters.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Postoffice New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

EIN UNBEKANNTES KLAVIERWERK VON ROBERT SCHUMANN[1]

VON

KARL GEIRINGER-WIEN

»Wem die Perücke gut steht, der mag sich eine aufsetzen; aber streicht mir die fliegende Jugendlocke nicht weg, wenn sie auch etwas wild über die Stirn hereinfällt.«
Robert Schumann

Im Jahre 1913 erhält die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien von Marie Schumann ein eigenhändiges Manuskript ihres Vaters Robert Schumann. Es ist ein in grüne Pappe gebundenes Heft in Querformat, bestehend aus einem Titelblatt und 32 zehnzeiligen Notenseiten, eng bedeckt mit der charaktervollen, feinnervigen Schrift des jungen Schumann. Das Titelblatt trägt in der Mitte von des Komponisten eigener Hand die Worte:
VIII Polonaises / pour le Pianoforte à quatre mains / composées et dediées / à / ses frères / Eduard, Charles, Jules / par / Robert Schumann / op. III
Auf die gleiche Seite hat Schumann rechts unten geschrieben: »*(faites en Août et Septembre de l'an 28)*«. Die Jahreszahl selbst ist fast unleserlich. Man könnte versucht sein, sie als 1811 zu entziffern, wäre Schumann nicht erst 1810 geboren worden. Bei genauer Untersuchung des Manuskriptes findet man jedoch, daß der Komponist im Inneren der Handschrift ziemlich versteckt noch zwei Datierungen angebracht hat. Auf S. 26, am Beginn der Polonaise VII heißt es: »19 Sept. 28« und auf S. 32, bei dem Trio der Polonaise VIII: »27ster Sept. 28«. Ausgerüstet mit dieser Kenntnis bereitet auch die Deutung der Jahreszahl auf der ersten Seite keine Schwierigkeit. Das Titelblatt enthält jedoch noch eine weitere bedeutsame Eintragung. Links unten stehen von der Hand Johannes Brahms' die Worte: »Aus Schumanns Kindheit. Durchaus nicht zu drucken«, darunter findet sich in der Schrift von Schumanns Gattin der Namenszug: »Clara Schumann«.
Die Entstehung dieser ungewöhnlichen Doppelinschrift ist nicht schwer zu erklären. Brahms hatte schon im Jahre 1866 zwei hinterlassene Klavierstücke von Schumann veröffentlicht und gab 1893 einen Supplementband zu der von Clara Schumann veranstalteten Gesamtausgabe der Werke ihres Gatten heraus. Damals sind wohl auch die Polonaisen in seine Hände gelangt. Die Gründe, welche Brahms und Clara veranlaßten, das Werk von der Herausgabe auszunehmen, sollen noch erörtert werden. Sie liegen mehr im Wesen der beiden Künstler begründet, als im Wert der Komposition selbst. Hier sei lediglich darauf hingewiesen, daß im jetzigen Zeitpunkt diesem Veröffent-

[1]) Eigenbericht zur ersten Veröffentlichung von Robert Schumanns 8 Polonaisen für Klavier vierhändig (Universal-Edition, Wien 1933).

lichungsverbot naturgemäß nur mehr eine historische Bedeutung zukommen kann. Selbst wenn es sich bei den Polonaisen bloß um einen tastenden Kindheitsversuch handeln würde, müßte es doch jeder begrüßen, in die ersten Anfänge von Schumanns Wirken Einblick zu gewinnen. Schon allein aus wissenschaftlichen Gründen wäre es daher berechtigt, den Willen der beiden berufensten Hüter des Schumannschen Erbes zu durchbrechen. Tatsächlich aber kommt den Polonaisen über das theoretische Interesse hinaus auch praktische Bedeutung zu. Es handelt sich hier um lebendiges Musikgut, das geeignet ist, die Hausmusik wertvoll zu bereichern.

Die Untersuchung der acht Polonaisen erweist sie deutlich als Auftakt zu den ersten von Schumann selbst veröffentlichten Klavierkompositionen. Die für des Meisters frühe Werke so charakteristische Hinneigung zu Schubert ist hier besonders deutlich ausgeprägt. Schon die Anregung zur Komposition dürfte Schumann, der ein leidenschaftlicher Vierhändigspieler war, von Schuberts vierhändigen Polonaisenwerken, den 1826 erschienenen sechs Polonaisen op. 61 und den 1827 veröffentlichten vier Polonaisen op. 75, empfangen haben. In seinen Tagebüchern vermerkt der junge Künstler immer wieder, welch außerordentlichen Eindruck diese Kompositionen auf ihn ausüben. So heißt es im August 1828, demnach gerade zur Zeit, als das eigene Werk enstand: »Polonaisen von Schubert: lauter aufbrechende Gewitterstürme mit romantischen Regenbogen über feierlich schlummernden Welten«[1]). Überdies weist die Komposition selbst in kleinen direkten Anlehnungen[2]), vor allem aber dem Vorwiegen der homophonen Anlage und der Verwendung dreiteiliger Liedformen auf Schubert hin. In der melodischen Erfindung aber ist Schumann von dem verehrten Wiener Meister völlig unabhängig. Von der bei Schubert so scharf ausgeprägten österreichischen Note hält sich der junge Künstler durchaus fern, und seine Eingebungen tragen bereits mit erstaunlicher Deutlichkeit persönliches Gepräge. Noch weniger tief reicht der Einfluß anderer Meister. Wohl versucht der Verehrer Bachs schon in den Polonaisen Ansätze zu polyphoner Schreibweise. Sie stehen jedoch — wie bei Schumann zumeist — auf rein harmonischer Grundlage. In der kanonartigen Bildung der Polonaise VI (Takt 9—12) wird dies durch Liegenlassen der gleichen Akkordtöne in der Begleitstimme besonders betont. Die

[1]) Ich verdanke die Mitteilung dieser Stelle aus Schumanns noch unveröffentlichten Tagebüchern der Liebenswürdigkeit des Herrn Professor Martin Kreisig, Direktor des Robert-Schumann-Museums in Zwickau, der meine Arbeit auch sonst tatkräftig gefördert hat. Herr Professor Kreisig wies noch auf eine zweite bemerkenswerte Tagebuchnotiz (von Anfang September 1828) hin: »Ein äußerst charakteristischer Zug in Schuberts Polonaisen ist, wie in den meisten seiner übrigen Kompositionen, daß er zu seinen schönsten Stellen nie ein Wort wie dolce setzt; er teilt dies mit Goethe, der in keines seiner Trauerspiele »rührend, wehmütig« etc. setzt. Die Werke, in denen viele dolces etz. vorkommen, sind es bestimmt nicht, so wie auch schon J. Paul in seiner Ästhetik sagt, daß die Lustspiele, wo zum Totlachen auf dem Zettel stünde, zum Totheulen wären.«

[2]) Das Trio von Schuberts op. 75 Nr. 4 zeigt namentlich in den Schlußwendungen eine gewisse Verwandtschaft mit dem Trio von Schumanns Nr. V. Ebenso ist der Anfang der 2. Teile von Schumanns Polonaise VIII und Schuberts Trio zu op. 75 Nr. 3 ähnlich. Im 7. Takt von Schuberts op. 75 Nr. 1 und im 3. Takt von Schumanns Nr. I sind die beiden 1. Viertel fast gleich.

Bekanntschaft mit Weber, der Schumann noch in den »Papillons« über die Schulter blickt[1]), läßt sich auch in den Polonaisen zuweilen feststellen. So weist etwa die häufige Verwendung des Tremolos, das bald wie ein leiser Paukenwirbel, bald wie ein Tusch des vollen Orchesters wirkt[2]), auf die Klavierwerke des älteren Meisters hin. Technische Bravourwendungen der gleichzeitigen Virtuosenmusik kommen wie in Schumanns ersten gedruckten Klavierwerken, so auch in den Polonaisen niemals als Selbstzweck vor. Die Passagen, welche sich einzig im Trio von Nr. VII finden, sind durch den Fantasiecharakter dieses Stückes hinlänglich begründet.

Damit kommen wir zu einer wichtigen Eigenheit des Werkes. Nicht die Polonaisen selbst, deren Tempo, Rhythmus und Stimmung durch den Tanzcharakter vorgezeichnet ist, wohl aber ihre Trios tragen Überschriften, welche den poetischen Inhalt dieser Stücke ausdeuten. Läßt man sie in ihrer Gesamtheit vorüberziehen, so erscheint es kaum zweifelhaft, daß diese Komposition, ebenso wie manches spätere Werk des Meisters ein einheitliches poetisches Programm zum Ausdruck bringt. Die Titel der acht Trios lauten: »La douleur, la belle patrie, la paix, la douleur[3]), la réconciliation, l'aimable, la fantaisie, la sérénade.« Bringt man diese Überschriften mit gleichzeitigen Daten aus Schumanns Leben zusammen, so offenbart sich der autobiographische Charakter des Programms.

Der achtzehnjährige Schumann weilte in Leipzig, um sich dem Jusstudium zu widmen. Seine ganzen Gedanken, seine Sehnsucht und Liebe aber galten — wie aus zahlreichen Briefstellen hervorgeht[4]) — der teuren Heimat. Dieser Stimmung sind in den Sommermonaten des Jahres 1828 kurz vor einem Ferienbesuch in Zwickau die Polonaisen mit ihren inhaltsreichen Trios entwachsen. Zunächst (Trio I) wird in zarten Farben das Leid des in die Fremde Verschlagenen geschildert. Nun ersteht (Trio II) vor den Augen des Sehnenden die Vision der zärtlich geliebten, schönen Heimat. Holder Friede (Trio III) ergreift von der Seele des Träumenden Besitz. Das Erwachen aber bringt neuerliche, gesteigerte Schmerzen (Trio IV). Doch nun versöhnt sich der Held mit seinem Schicksal; die Hoffnung auf die Heimkehr ins Vaterhaus tilgt allen Kummer aus der Seele (Trio V). Angenehme Gefühle erfüllen seine Brust (Trio VI); die Phantasie gaukelt ihm anmutige Bilder vor (Trio VII), und am Schluß sieht er sogar ein Ständchen im Mondenschein vor dem Fenster einer Schönen (Trio VIII). Diese Trios, in deren Stimmungsbildern

---

[1]) Vgl. H. Abert: Robert Schumann, 3. Aufl. S. 65.

[2]) Vgl. das Trio der Polonaise II, Polonaise V und VII, sowie das Trio der Polonaise VII.

[3]) Im Originalmanuskript findet sich bei Trio Nr. III die Überschrift »paix et douleur«, während die nächstfolgende Nummer als einziges Trio keinen Titel trägt. Da das erste Stück im Charakter anmutigen Friedens gehalten ist, das zweite aber leidenschaftlich bohrenden Schmerz zum Ausdruck bringt, so ist mit Sicherheit anzunehmen. daß der Doppeltitel auf einen Schreibfehler zurückzuführen ist und dem Trio Nr. III die Überschrift »La paix«, dem Trio Nr. IV aber der Titel »La douleur« zukommt; dies um so mehr, als auch keines der anderen Trios eine Doppelbezeichnung trägt.

[4]) Vgl. etwa Jugendbriefe von R. Sch., herausgegeben von Clara Schumann S. 22 und 34.

der leidenschaftliche Jünger Jean Pauls seinem romantischen Gefühlsüberschwang die Zügel schießen lassen kann, bilden den Höhepunkt jedes Stückes. Gleich in der ersten Polonaise mit ihrer etwas plötzlichen Ausweichung von der Grundtonart Es-dur nach H-dur gibt der kraftvoll-fröhliche Hauptteil einen wirkungsvollen Hintergrund ab für das schwärmerische g-moll-Trio: Ganz von romantischem Geist erfüllt sind hier die plötzlichen Ausbrüche in der Mitte und am Schluß, mit ihrem »accelerando« und dem jähen Umschlagen von *ff* ins *pp* und wieder vom *pp* ins *ff*. Heitere Unbekümmertheit spricht aus den kecken Oktavensprüngen des Hauptgedankens von Nr. II mit seiner Zwiesprache zwischen erstem und zweitem Spieler. Das Trio mit seinen immer wiederkehrenden sehnsüchtigen Vorhalten stellt eine der reizvollsten Eingebungen der ganzen Komposition dar. Die Polonaise Nr. III ist wieder mit schroffen Kontrastwirkungen erfüllt, so daß sie den reinen Tanzcharakter stellenweise durchbricht. Um so stärker wirkt daneben die Schilderung des Friedens im Trio. Gleichsam mit entgegengesetzten Vorzeichen ist dagegen das folgende Stück angelegt. Einer neckisch-fröhlichen Polonaise folgt ein Trio, das mit seinen auf- und abwärtsfegenden chromatischen Triolengängen und dem schließlichen Ersterben im *ppp* ein Bild sich verzehrender Leidenschaft bietet. Auch in Nr. V ist der innige reine Gesang des C-dur-Trios von starker Wirkung nach der geistvoll-kapriziösen, in der Mitte kraftvoll gesteigerten h-moll-Polonaise. Das folgende Stück bringt in Polonaise und Trio mit kanonartigen Bildungen und Engführungen eine etwas strengere Setzweise zu Ehren. In Nr. VII und VIII ist die Akzentverschiebung auf die Mittelsätze besonders stark. In jedem der beiden Trios, der »Fantaisie« mit ihrem schön geschwungenen Hauptgedanken und der »Sérénade« mit ihren Schubertschen Schlußwendungen, steht der Meister des romantischen Stimmungsbildes schon voll entwickelt vor uns.
Auch in einem weiteren Wesenszug offenbart sich der junge Schumann. Sichtlich ist in den Polonaisen der Ausdruck höher gestellt, als die Technik; die Eingebung gilt dem achtzehnjährigen Künstler weit mehr als das Können. So bringen die Takte 17 und 18 des Trios von Nr. VI den Hauptgedanken in Engführung mit seiner Fortspinnung. Schumann liegt daran, die absteigende Tonreihe besonders deutlich hervortreten zu lassen, und so verdoppelt er sie in Oktaven, ohne sich darum zu kümmern, daß die dadurch entstehende Verfilzung der Stimmen den ersten Spieler zu einem höchst unbequemen Ineinandergreifen der Hände zwingt. Mit dieser Einstellung hängt auch die außerordentliche Flüchtigkeit der Niederschrift zusammen. Namentlich in der Partie des ersten Spielers, die wohl von Schumann selbst am Flügel ausgeführt wurde, sind ♯, ♭ und ♮ immer wieder ausgeblieben. Bei Noten, die über dem Fünfliniensystem stehen, kommt es Schumann nicht darauf an, mitunter eine Hilfslinie zu viel zu setzen. Und nur von der Stimme des Gefühls geleitet, begeht der Achtzehnjährige auch mehrfach Verstöße gegen den reinen Satz.

Diese offenen Quinten und Oktaven aber waren sicherlich der Grund, der Brahms von der Veröffentlichung der Polonaisen abhielt. Der Meister, der von der Jugend bis zum Alter nicht müde wurde, an der eigenen satztechnischen Fertigkeit zu arbeiten; Brahms, der sich mit Bienenfleiß alle Fälle von Quinten- und Oktavenfortschreitungen, auf die er in klassischen Werken stieß, in ein eigens dafür bestimmtes Heft notierte; er vermochte nicht eine Komposition herauszugeben, in der die verpönten Fortschreitungen anscheinend ohne die geringsten Gewissensskrupel gebracht wurden. Wie er dem jungen Hugo Wolf gesagt hatte: »Sie müssen erst was lernen und dann wird es sich zeigen, ob Sie Begabung haben«, so lehnte er selbst die Komposition eines Schumann ab, die den Meister künstlerisch noch in einer Art Naturzustand zeigte. Clara, die das Ringen ihres Gatten um Anerkennung noch in guter Erinnerung bewahrte und die selbst bei einzelnen nachgelassenen Kompositionen Robert Schumanns, welche Brahms veröffentlichen wollte, die Einwilligung hierzu nicht gern erteilte[1]), aber war auch im Falle der Polonaisen für die negative Entscheidung ihres Freundes zu gewinnen.

Der junge Schumann selbst scheint jedoch über sein Werk weit günstiger gedacht zu haben als später Clara und Johannes. Wenn er die Polonaisen nicht selbst herausgegeben hat, so lag es gewiß nicht an der Unmöglichkeit, der kleinen Schönheitsfehler Herr zu werden; sie hätten sich ohne große Mühe ausmerzen lassen. Weit näher liegt die Annahme, daß dem so rasch sich entwickelnden Feuergeist von der Warte der neu errungenen Kunstanschauung eine Folge von acht Polonaisen mit Trios doch als zu konventionell und formal gebunden erscheinen mußte. Völlig von der Komposition loszukommen, in der so viel Herzblut steckte, aber ist dem Künstler ebenso unmöglich. Er spielt sie — wie aus Erwähnungen in seinem Tagebuch[2]) hervorgeht — immer wieder, und es ist für ihn selbstverständlich, daß er in sein erstes gedrucktes Werk, die »Papillons«, zahlreiche Stellen aus den Polonaisen übernimmt.

Wolfgang Gertler hat in seiner Arbeit über »Schumann in seinen frühen Klavierwerken«[3]) die Entwürfe besprochen, welche sich der junge Meister seit dem Jahre 1829 in den »Zwickauer Skizzenbüchern« zu den einzelnen Nummern der »Papillons« notiert hat. Für Nr. 1—4, 6—10 und 12 hat der junge Künstler teilweise bis zu vier Skizzen niedergeschrieben. Bei Nr. 5 und 11 aber begnügt er sich mit einem einzigen Entwurf. Weiterer Vorarbeiten bedurfte es bei diesen zwei Stücken nicht, da Schumann ihr Material (mit Ausnahme des Più lento von Nr. 11) seinen kurz vorher entstandenen Polonaisen entnahm. In den Stücken Nr. III (Takt 1—2) und IV des älteren Werkes finden sich die Bausteine zu Nr. 11 der »Papillons«, im Trio der VII. Polonaise das Material zu Nr. 5 der späteren Komposition. Auch sonst

[1]) Vgl. den Briefwechsel zwischen Clara Schumann und Johannes Brahms, herausgegeben von B. Litzmann, II. Band S. 518.
[2]) Laut freundlicher Mitteilung des Herrn Direktor Kreisig.
[3]) Wolfenbüttel 1931, Verlag G. Kallmeyer.

sind in diese beiden Stücke der »Papillons« Wendungen aus dem älteren Werk übergegangen. So kommt etwa die Triole aus dem 15. Takt des Trios der Polonaise VIII im 8. Takt von Nr. 5 der »Papillons« wieder.
Die Änderungen, welche Schumann bei der Einrichtung der früheren Schöpfung vorgenommen hat, beschränken sich keineswegs auf die Anpassung der ursprünglich vierhändigen an die neue zweihändige Fassung. Auch sonst ist die Oberstimme einfacher gestaltet und der Satz durch Einfügung belebter Mittel- und Unterstimmen aufgelockert. Am deutlichsten wird dies, wenn man das Trio der Polonaise VII (la fantaisie) mit Nr. 5 der »Papillons« vergleicht. Mit Ausnahme der — in Anlehnung an die Takte 3 und 4 — in die jüngere Komposition eingeschobenen Takte 21 und 22 entsprechen sich beide Fassungen beinahe taktweise. Die Umarbeitung aber hat die Mordente ebenso wie das brillante Passagenwerk vollkommen getilgt. Der Satz hat hierbei an äußerer Virtuosität eingebüßt, jedoch an innerer Belebung gewonnen. In Einzelheiten aber wird man der jüngeren Fassung vielleicht nicht immer den Vorzug vor der älteren geben. So mag es dahingestellt bleiben, ob der etwas leere Pedaleffekt in Takt 25—26 der »Papillons« gegenüber dem poetischen Verklingen in Takt 23—24 der »Fantaisie« tatsächlich einen Fortschritt bedeutet.
Zahlreiche feine Fäden führen demnach von den Polonaisen zu den »Papillons«, jener Komposition, in der sich der glühende Romantiker erstmalig mit voller Unmittelbarkeit gibt. Darüber hinaus aber ist das Erstlingswerk auch mit den übrigen frühen Klavierkompositionen des Meisters durch verwandte Züge verknüpft. Die Schumann-Biographien erwähnen die Polonaisen in schematischer Übereinstimmung überall mit fast den gleichen Worten[1]). Der Rolle, die sie im Schaffen des Meisters spielen, aber wird nirgends gedacht. Offensichtlich hat außerhalb der Familie des Künstlers und ihres engsten Freundeskreises niemand das Manuskript gekannt, so daß sich die Biographen Schumanns damit begnügen mußten, den Namen der Komposition, sowie ihre Anregung durch Schubert zu verzeichnen. Und da aus diesen Arbeiten nicht hervorgeht, ob sich die Polonaisen auch wirklich erhalten haben, so darf es nicht wundernehmen, daß man allmählich selbst den Hinweis auf die Komposition als überflüssig zu unterlassen begann[2]). Nun aber sprechen sie für sich selbst. Trotz ihrer unleugbaren kleinen Unvollkommenheiten offenbaren sie, daß schon der achtzehnjährige Komponist der Verwirklichung seiner hohen künstlerischen Ziele weit näher stand, als die Forschung bisher annehmen konnte. In ihrer taufrischen Unmittelbarkeit, dem bekenntnishaften Charakter und der romantischen Gefühlstiefe liefern die Polonaisen einen wertvollen Beitrag zur Erkenntnis der künstlerischen Persönlichkeit des jungen Schumann.

[1]) Vgl. Wasielewski, R. Sch. 4. Aufl. S. 45, Abert, R. Sch. 3. Aufl. S. 28, Dahms, R. Sch. 1.—3. Aufl. S. 28.
[2]) Vgl. A. Mäcklenburg, R. Sch.'s Erstlingswerke in »Musikpädagogische Blätter« 1916 und Gertler a. a. O.

UM DIE DEUTSCHE MUSIK — EIN BEKENNTNIS

VON
FRIEDRICH WELTER-BERLIN-ZEHLENDORF

Nachdem sich der politische Umschwung in ebenso rascher wie folgerichtiger Weise vollzogen hat, so daß in gewisser Hinsicht schon eine Stabilisierung erreicht ist, da fragen wir uns: Was nun? Wie soll und kann sich eine neue Kultur bilden, welche Richtung wird sie nehmen, welche Ziele erstreben? Wir meinen natürlich eine Musikkultur auf lange Sicht, eine solche von Dauer und Bestand.

Rückblickend wird man dieses von den musikalischen Bestrebungen, die unter der Protektion des verflossenen Regimes standen, nicht sagen können. Ihnen allen, mochte es sich nun um organisatorische, pädagogische oder kompositorische Neuerungen handeln, haftete etwas Geschäftig-Zweckhaftes an, eine Eiligkeit, die wir nicht begreifen konnten, eine Geistigkeit, die uns fremd war.

Was alles ist an uns vorübergerauscht! Die neue Motorik, das neue Melos mit seinen Ballungen und Spannungen, die neue Sachlichkeit, die neue Primitivität, Linearität usf. Was fehlte, war nur die neue Humanität. (Doch hierüber später.) Hier Zeitoper — dort Schuloper. Jugend- und Schulmusik, Gebrauchsmusik, Laien- und Gemeinschaftsmusik. Ja, es gab wohl kaum einen Begriff aus der Vergangenheit und Gegenwart, der nicht aufgegriffen wurde, um mit ihm zu jonglieren und herumzuexperimentieren. Auf der einen Seite *bekämpfte* man die Konzertveranstaltungen, indem man diese Form des Konzertierens als überholt hinstellte, und auf der anderen Seite bediente man sich ihrer, wenn es galt, für internationale Musik zu werben. Dort schaffte man den Privatmusiklehrern begrüßenswerte Standesverbesserungen, um sie aber bald durch unverständliche Maßnahmen wirtschaftlich zu ruinieren. — Der Genius des Bayreuther Meisters (und manche anderen mit ihm) wurde in unsachlichster Weise herabgezerrt, und doch war man froh, wenn man durch ihn die zerrütteten Finanzverhältnisse der Theater wenigstens etwas sanieren konnte. In einem ähnlichen Lichte erschien das Interesse mancher Operndirigenten, die vornehmlich Fürsprecher atonaler Musik waren, wenn sie sich um die großen Chorwerke Bachs und Beethovens bemühten. Es war ein brodelnder Hexenkessel aufeinanderplatzender Meinungen und sich gegenseitig aufhebender Bestrebungen, völlig unreguliert und ohne von fester Hand geführt zu sein. Daß der Mißerfolg nicht ausbleiben würde, war einigen unbestechlichen Persönlichkeiten klar; aber ihr erfahrenes, uneigennütziges Urteil blieb unbeachtet, weil es unerwünscht, unbequem war.

Nur der völligen Kritiklosigkeit (gegenüber den eigenen Leistungen), der Überheblichkeit und Instinktlosigkeit ist es zuzuschreiben, daß in unserer Musik eine Entwicklung Platz greifen konnte, die nur als *Sünde wider den Geist* zu bezeichnen ist. Man glaubte, eine Entwicklung »machen« zu können, und vergaß, daß dies ohne Bindung an Volkstum und Tradition unmöglich ist. (Hierüber läßt sich auch nicht debattieren. Man muß es besitzen — und achten. Weiter nichts.) Man vermeinte, die Gesetze ruhig-organischer Entwicklung überschlagen zu können, indem man sie diskredierte. Intuition, Einfall, ehrliche Empfindung und Gestaltung, göttliche Gnade und Schöpfertum, innere Gefolgschaft — alle jene unabwägbaren Kräfte des kulturellen Lebens, — sie galten nichts, sie durften nichts gelten und wurden darum einer zersetzenden Kritik unterzogen. Denn eines hatte man nur zu gut erkannt: Verseucht man die Seele eines Volkes, so ist die Sklaverei des Körpers nur noch eine Frage der Zeit. Denn wie anders lassen sich die Abstrusitäten jener verflossenen Jahre erklären? Wie sonst die haarsträubenden Urteile über unsere großen Meister, die so ungefähr in Bausch und Bogen *alle* überholt und rückständig waren, verglichen mit den atonalen Literaturgrößen[1]).

Der Gewissenlosigkeit, mit der man hier ein mit heiligem Ethos geschaffenes Kulturgut verschleuderte, entsprach auf der anderen Seite jene Frechheit, mit der man die neue snobistische Literatur präsentierte (Novembergruppe z. B.). Es fanden sich seriöse Musikwissenschaftler, die K. Weills Dreigroschenoper als »Verkörperung der Zeitoper« darstellten! Ein Komponistentyp tauchte auf, der, aus aller Herren Länder stammend, bei uns das gewünschte Eldorado fand, um seine Produkte abzusetzen, Tonsetzer, die a priori fertige Meister waren, keinem Vorgänger etwas zu danken hatten, auf niemandes Schultern standen, — gewissermaßen Narren auf eigene Faust. Gescheite Köpfchen, die nur merkwürdigerweise zwischen so elementaren Dingen wie Choral und Foxtrott nicht zu unterscheiden vermochten, heute einen Heilsarmeesong, morgen eine Choralfantasie schrieben (Weill), durch Variationen aus einem Choral einen Foxtrott formten (Krenek). Leute, die mit der Gebärde des blutigen Revolutionärs begannen, um immer zahmer und kompromißlicher zu werden, wogegen doch jede echte Entwicklung in umgekehrtem Ablauf erfolgt.

Die Blasphemierung der ethischen Werte hatte ihr Korrelativ in der Auflösung der elementaren Grundbegriffe unserer Kunst. *Dissonanz*, und zwar die ausschließlich angewandte, unaufgelöste Dissonanz, trat an Stelle der *Konsonanz*, und man zerstörte damit eines der allerwichtigsten Spannungsgesetze, das wohl im Laufe der Jahrhunderte verschiedenste Ausdrucksformen angenommen hatte, aber im Prinzip nicht zu negieren ist. Ebensowenig wie die

---

[1]) Man studiere daraufhin einmal die Musikzeitschriften damaliger Zeit, die Urteile nicht nur über unsere Klassiker und Romantiker, sondern auch über R. Strauß, Reger, Pfitzner, — wahrlich kulturgeschichtliche Dokumente recht fragwürdiger Art.

Begriffe: *Motiv und Thema* abzulehnen sind. Ein gar nicht einmal so unbekannter Komponist Schönbergscher Richtung erklärte mir einmal, er lehne den Begriff des Themas ab, weil er hierin keine *innere* Notwendigkeit, sondern nur eine *äußere* Nachhilfe erblicke! Solche geistreichen Aperçus standen durchaus nicht vereinzelt da, sondern weisen vielmehr nach dem geistigen Urheber einer ganzen Komponistenschule: A. Schönberg[1]), dessen Werk letzten Endes auf eine Verneinung *aller* Elemente hinauslief und der nur noch durch die Gehirnakrobatik seiner Zwölftontechnik eine rein materielle Bindung erstrebte. Das geistige Band fehlt. — Dauernde Polytonalität und rücksichtslose Kontrapunktierung sind eine schöne Sache — auf dem Papier. Der reale Klang wird aber überflüssig, weil ja alles unsinnlich gedacht, konstruiert ist. Die Grenzen der Aufnahmefähigkeit unseres Gehörs, die Intonation (beim Vokalsatz) sprechen ein gewichtiges Wort mit und, angenommen, sie sind erreicht, so fragt man sich: Welches ist der *innere* Gewinn, den wir durch solche Tiraden der Spekulation für uns buchen?
Da man einsah, daß dieser Weg in eine Sackgasse führte, versuchte man das Gegenteil: man wurde primitiv, entschlug sich jedes dissonanten Reizmittels, jeglicher harmonischen Füllung. Man versuchte es mit der Stilkopie aus der Meinung heraus, wenn ich nur die Technik habe, — der Geist wird schon folgen. Es erschien *der neue Bach*, nach Begabung und Geschmack mehr oder weniger atonal verunreinigt. Auf dieser höheren Ebene trafen sich und verbrüderten sich — merkwürdig genug — die »Neue Musik« mit der Jugendmusik, beide von der Musikwissenschaft erst ihre Bestätigung und Weihen empfangend. Es erschien ein Kunsthandwerk, zugeschnitten für den täglichen Gebrauch, fürs Haus, für die Familie (deren Grundlagen man ja zerstört hatte). Man spielte mit den Kindern »Schwarzes Schaf«, »baute eine Stadt«, ließ sie zu volksfremden Idealen »Ja« sagen. Alles dies war mit einer Primitivität angelegt, die sich in Wahrheit nicht auf gütige Schlichtheit des Herzens gründete, sondern hinter der eine Brutalität und eiskalte Berechnung stand.
Die Geschehnisse der vergangenen Jahre sind zur Genüge bekannt. Trotzdem müssen sie noch einmal mit aller Schärfe zusammenfassend betrachtet werden, um sicheren Blickes in die Zukunft zu steuern. Die Voraussetzungen für eine Musik, die keine Bindung mehr kennt und anerkennt, sind gefallen. Ein System, ein raffiniert ausgeklügeltes System ist gescheitert (denn daß es ein solches war, wird auch dem unpolitischen Musiker offenbar geworden sein). Das feine Gift, das man dem Volkskörper zu injizieren gedachte, ist unwirksam geblieben, weil die Musikerschaft als Ganzes ihre Gefolgschaft versagte. Nun sind die Vorbedingungen für eine deutsche Kunst gegeben. Die Anhänger der atonalen Musik mögen *ihrer* Richtung treu bleiben und nun, unter ganz anderen Voraussetzungen, den Beweis für die Richtigkeit ihres Bestrebens erbringen. — Wie unsere Kunst im *einzelnen* aussehen wird, läßt sich nicht

[1]) Man vergleiche seine Harmonielehre.

sagen. Ganz allgemein betrachtet, wird sie eine vornehmlich seelisch bedingte sein, eine Kunst der Gesinnung, des Bekenntnisses, der *neuen Menschlichkeit.* Nun höre ich schon den lamentierenden Einwand: Gesinnung und Moral verstehen sich in der Kunst von selbst. Jawohl, in der vergangenen Zeit haben sich ja auch Gesinnung und Moral so herrlich geoffenbart! Man spricht von Gesinnung — und meint Gesinnungsschwindel. Wir denken hingegen an eine *immanente* Gesinnung in der Art, wie sie uns von unseren großen Meistern vorgelebt worden ist. Die Reinheit des Beethovenschen Seelenadels bleibt auch heute noch ein untrüglicher Gradmesser für alle ethischen Bestrebungen unserer Kunst. In ihrem Sinne (nicht in ihrer Technik) weiterstreben, heißt wahrlich nicht schlecht beraten sein. Und nehmen wir dazu das Wort: »Deutsch sein, heißt, eine Sache um ihrer selbst willen tun«, so betonen wir damit die Selbstverständlichkeit, die bestmöglichsten Leistungen anzustreben. Daß gute Gesinnung und gute Leistung keineswegs gleichzusetzen sind, weiß ein jeder. An ihren Taten wird man erkennen, wie weit diese künstlerische Verwirklichung gefunden haben. Damit erledigt sich die Konjunkturjägerei und sonstige reaktionäre Bestrebung von selbst. Die große Kunst wird davon nicht betroffen. Trotzdem braucht der wahre Künstler sich nicht zu verkriechen, wenn Anlaß dazu vorliegt, sich zum *Volksganzen* zu bekennen.

*

Wie rein *musikalisch* der Fortgang unserer Kunst zu denken ist, wird Sache der Schaffenden sein und nicht der Musikwissenschaft, deren Aufgaben ja ganz wo anders liegen (z. B. Bibliographie!). Im Anfang war die Tat, nicht die Theorie. Und Stilwillen und Stilwende können sich nicht so rasch und auf Kommando vollziehen. Musik ist doch auch nicht dazu da, um einigen Theoretikern Beispiele für ihre Musikgeschichte zu liefern. — Rein organisatorisch wäre wohl *alles* zu bejahen, was unser musikalisches Leben wahrhaft fördert.

Die Hochzüchtung eines Starsystems ist, wie es sich gezeigt hat, einer allgemeinen Musikkultur hinderlich. Gerade der Pflege eines *gediegenen Mittelgutes* wird man sich zuwenden müssen. Schließlich hat jedes Gebiet und jede Bestrebung seine Berechtigung, wenn sie im Interesse des Volksganzen wirkt.

Unter Berücksichtigung einer *wohlverstandenen* und *richtig genützten* Tradition und mit Hilfe *aller* aufbauwilligen Kräfte, zumal wenn sie sich schon erprobt haben, wird es möglich sein, den kulturellen Niedergang zu überwinden und das erstarken zu lassen, was uns allen am Herzen liegt: *Die hehre deutsche Kunst!*

EIN BLICK INS WAGNERSCHE ORCHESTER

VON

KARL GRUNSKY-STUTTGART

Wagners Orchester, soviel es an Neuartigem bringen mag, folgt in gewissen Hauptzügen der deutschen Überlieferung des sinfonischen Stils. Dieser unterscheidet sich durchgreifend vom italienischen Grundsatz des konzertierenden Wettspiels, wie es in der Gattung des sogenannten »Konzertes« ausgeübt wird. So hoch man auch Konzertmäßiges einschätzen mag, es genügte den Meistern nicht, die an der Sinfonie arbeiteten. Der sinfonische Aufbau ordnet den Wechsel einer Folgerichtigkeit unter, die von innen heraus gestaltet und jeden Spieler in den Dienst des Kunstwerks eingliedert. Dabei kann der Ausübende, zumal wenn er Wagner spielt, keineswegs über mangelnde Aufgaben oder Schwierigkeiten klagen. Nur denkt der Hörer nicht an eine außer ihm vor sich gehende Kunstfertigkeit, die er bewundern soll, sondern an die Bewegung, die der lebendige Eindruck im eigenen Innern der Seele hervorruft. Bleibt somit ein natürlicher Ehrgeiz des Ausübenden unbefriedigt, so wächst sein Bewußtsein gerade durch die Unterordnung zu einer Höhe, die wunderbaren Einblick und Ausblick gewährt: er spielt nicht mehr, um selber hervorzutreten, sondern um die Eingebungen des Tondichters hervortreten zu lassen

Der sinfonische Stil, wie ihn Wagner vorfand und sich zum Vorbilde nahm, macht also das Orchester dienstbar nicht sowohl dem Spielenden, sondern dem musikalischen Aufbau. In erster Linie klärt Wagner durch die Instrumentierung Sinn und Folge musikalischen Geschehens. Wer die grundlegenden Bücher von Alfred Lorenz durchgeht, kann sich ein genaues Bild davon machen, in welcher Weise das Wagnersche Orchester die musikalische Logik zum Bewußtsein bringt; es sei nur an das allgemeine Auf und Ab der Steigerungswellen erinnert, oder, stimmlich betrachtet, an die Durchsichtigkeit der Linien. Die Übereinstimmung des Hörbaren mit dem musikalischen Ausdruck ist so auffallend, daß man dem Klanglichen als solchem ein Übergewicht zugestehen wollte. Damit kam man auf falsche Fährte. Wenn Wagner etwa den Mittelstimmen besondere Aufmerksamkeit zuwandte, wenn ihm durch diese Sorgfalt eine herrliche Wärme des Wohllauts glückte, wenn wir erfahren, mit welch unfehlbarer Sicherheit er die Wirkungen vor sich hatte, ohne Überprüfung durchs leibliche Ohr, so darf uns diese Klangbegabung nicht dazu verleiten, das, was wir bei Wagner an Schönheit hören, als etwas Äußerliches zu verdächtigen, hinter dem Gedanke und Gehalt zurückstünden. Wir lehnen mithin ab, Wagners Instrumentierung als etwas

Aufgepapptes, Unwahres, Unechtes, oder als einen Feuerzauber zu vermuten, der die Formen verzehre, der nur durch Bezauberung berausche. Als einst ein Hörer, den Wagners Posaunenklang überraschte, die Frage tat, woher so eine Wirkung komme, gab der Meister den Bescheid: ihm falle immer vorher etwas ein, ehe er es für Posaunen setze. Die Probe auf Echtheit der innern Bewegung leistet ja der Klavierauszug: hier tönen die Einfälle in dürftiger Verlautbarung, ohne den Strahlenglanz der klanglichen Erscheinung, und üben auch in dieser Beschränkung, wenn nicht die volle, so doch eine genügende Wirkung aus, welche zur Einbildungskraft spricht.
Als den Sinn des Orchesterklangs haben die Sinfoniker Wechsel oder Mischung von Streichern und Bläsern herausgefunden, da weder ein einzelnes Tonwerkzeug, noch eine Familie oder Gruppe die Fülle seelischer Wallungen ausschöpft. Daran hindert schon der bestimmte Tonumfang, der des Wohllauts wegen abgegrenzt wird. Ebenso aber die Eigenart des Klangs, die einer Ergänzung bedarf.
Am stärksten auf sich allein gestellt bleiben die Streicher. Der Reibeton, den die Griechen noch nicht kannten, dringt tief in die Seele, ohne das Ohr durch allzu auffallende Eigenschaften zu ermüden. Auf diesem gleichsam neutralen und doch so lebendigen Klang beruht die Möglichkeit des Streichquartetts, das wir in der klassisch großen Form nicht auf Bläser übertragen können. Im Quartett vereint sich zugleich eine ganze Familie gleichgebauter Tonwerkzeuge. Es fehlte nicht an Versuchen, ähnlich mit jeder Gattung von Bläsern zu verfahren. Doch im Orchester haben sich nur die Oboen zu einer Entsprechung fügen lassen, die sich mit den Streichern messen kann.
Der Saitenklang, in allen Tonlagen verwertbar, zugleich eine geschmeidige Einheit bildend, ist auch von Wagner als Grundlage allen Orchesterreichtums erkannt und geschätzt worden. Die späteren Werke vervollkommnen die Schönheit und Bedeutsamkeit des Streichersatzes. Man denke nur an die Vorspiele zum dritten Akt in Tristan, Meistersingern, Parsifal. Wie schön drückt sich Elsas Vertrauen aus: »Du Ärmste kannst wohl nie ermessen, wie zweifellos mein Herze liebt!« Anfang und Abschluß der zweiten Szene des dritten Aktes beruhen wiederum auf innigster Beseelung der Streicher. Oder prüfe man im Siegfried die Erda-Szene und den Schluß (E-dur-Stelle!), in der Götterdämmerung Waltraute-Brünnhilde und wiederum den Abschluß. Der Tristan verrät sinnigst die Kraft und Stärke des Streichkörpers, zum Beispiel auch in Anwendung auf Marke. Noch häufiger sind Streicherstellen in den Meistersingern. Auffallend wirksam trifft der Streicherklang das Wesen des Hans Sachs in allen drei Akten, bei Lied und Rede, namentlich bei der letzten Ansprache. Zu vergleichen wäre im Parsifal die entsprechende Kennzeichnung des Gurnemanz. Sodann: wie im Siegfried das Nachsinnen über die Mutter, so versinnbildet sich im Parsifal Herzeleide im ahnungsvollen Klang der Saiten. Nur diese können die Gebete der Knappen im ersten und des

Amfortas im dritten Akte deuten. Inbrünstig wie ein Gebet klingt auch das lange cis bei der Wiederkehr Parsifals.
Erstaunlich treffsicher setzt Wagner die Streicher bei Naturschilderungen ein: Waldweben und Blumenaue; Wellen im Holländer, Flimmern des Gewässers, auch des Regenbogens im Rheingold; ebendort Gewitterschwüle und Loges feurige Unruhe; in der Walküre Regen und Wind. Die ganze umfassende Vielseitigkeit aber offenbart der Saitenton in seelischen Stimmungen. Um ans Natürliche anzuknüpfen: die hohe Lage bringt, wie bei Mozart in der Zauberflöte (Peters-Partitur S. 215), so im Rheingold (Kleine Partitur 2, 208) Aufhellung. Die herabschwebenden Klänge im Lohengrin verstehen wir sofort als Boten jenseitigen Lichtes, weil der Himmel in der Höhe gedacht wird. Ein traumhaft Leuchtendes erscheint auch in Schilderungen der Mondnacht und der Johannisnacht in den Meistersingern. Anders wirkt die Ruhe der Nacht im Tristan. Aus dem ersten Akt seien angeführt Isoldes Äußerungen vor dem Trank, im Zwiegespräch mit Tristan (»Zu schweigen hatt' ich gelernt«, »Wie sorgt ich schlecht«, »Geleitest du mich«). Den Ausdruck von Sehnsucht finden wir im Parsifal abgestuft beim Dienst der Gralsritter (Kleine Partitur 1, 115), bei Amfortas (»Nach ihm, nach seinem Weihegruße«), bei Kundry, auch im dritten Akte (Erweckung). Von Mozartscher Anmut und Leichtigkeit (Blumenmädchen!) durchlaufen die Streicher alle Grade der Schwere bis zur Härte und Wucht, bis zum Trotz.
Schon rein äußerlich bewegen sich die technischen Möglichkeiten innerhalb weitester rhythmischer Grenzen. Die von Mozart übernommenen Figuren der Erregung werden schon im Tannhäuser zu äußerster Heftigkeit gesteigert; genial sind die Triolen im zweiten Vorspiel. Dann wieder die Leidenschaft Kundrys. An Reichtum belebenden Laufwerks, das ins musikalische Gefüge eingearbeitet wird, stehen aber Ring und Tristan in erster Reihe. Scharf prägt Wagner den Gegensatz aus zwischen Mehrstimmigkeit und Einklang; gerade letzterer gibt Beispiele teils der Wucht, teils der Aufwallung. Wie er hierbei zusammenfaßt, so weiß er durch Stimmenteilung die besonderen Eigenschaften jeder Tonlage hervorzukehren. Der Einzelspieler drückt jedesmal etwas aus, was nur er in der Gewalt hat: im Rheingold und Parsifal das Verführerische (Violine), im Tristan das Mitleid (»Seines Elendes jammerte mich« — Bratsche), in der Walküre Siegmunds Liebessehnen (»Ein Weib sah ich« — Cello). Wie Stimmen der Nacht wehen die Töne der Einzelinstrumente im Tristan bei Brangänes Wachtgesang zu uns her. Daß Wagner außer den Violinen gerade auch Bratschen und Violoncelle reichbedacht hat, dessen war er sich selber klar bewußt. Zu den technischen Möglichkeiten gehört auch die Dämpfung, die schon Haydn und Mozart liebten; sie mußte Wagner um so willkommener sein, als sie in seinem klangmischenden Orchester die Streicher den Bläsern annäherte. Bei der Dämpfung erprobte er volle Tonstärke (zweiter Parsifalakt), Verbindung gedämpfter und ungedämpfter Streicher

(Schluß der Walküre), beim Tremolo das Beisammen mit gehaltenen Tönen (Rheingold 2, 101).

Den Streichern setzt schon die Sinfonie mit wachsender Vorliebe Bläser entgegen, zur Verbindung wie zur Trennung. Wagner besiegelt diese Entwicklung zum Vollklang dadurch, daß er die zusammengehörigen Gruppen als solche ins Feld führt und gegeneinander wirken läßt. Die einzelnen Werke nützen die Möglichkeiten sehr verschieden aus. Man kann zweierlei Stilarten unterscheiden: Tristan und Meistersinger verbinden Streicher und Bläser überwiegend zu mehrstimmigem Gewebe; in diese Richtung weist auch Lohengrin. Holländer, Tannhäuser, Parsifal bedienen sich der Gruppenteilung, und am weitesten gelangt hierin der Ring.

Dem uralten Unterschiede zwischen Saiten und Bläsern hat Wagner, wie es scheint, seinen ursprünglichen seelischen Sinn wiedergegeben: der streichende Ton berührt uns wie ein Innen, wogegen geblasener Ton nach außen führt. Mitunter wird der Gegensatz so stark, daß der Streichklang verinnerlicht, der Bläserton veräußerlicht. Doch sind solche Fälle selten. Die Regel bildet das Gegenständliche, das dem hinausgeblasenen Tone eigen ist (im Spiel, nicht im Gesang!): er zielt auf etwas außer uns, er kennzeichnet eine Kraft, die auf uns eindringt, während der gestrichene Saitenton aus uns herauszutreten oder in unserm Innern zu bleiben scheint.

Wenn diese Deutung richtig ist, so muß sie sich namentlich am Wechsel von Bläsern und Streichern bewähren. Wenn im Parsifal von der Zeugengüter höchstem Wundergut die Rede ist, so folgen Streicher auf Holz und Horn, um anzudeuten, wie sich die Seele des hohen Geschenkes bemächtigt. Ähnlich im zweiten Tristanakt, wo seelischen Einlaß findet ein Bild, »das meine Augen zu schaun sich nicht getrauten«. Bei der ersten Begegnung Elisabeths mit Tannhäuser wechseln Holz und Streicher beziehungsvoll, je nachdem die Vorstellungen ins Gefühl eingehen. Vielleicht hat Mozart das Vorbild gegeben (Zauberflöte, Partitur Peters S. 21: »Ein holder Jüngling«). Ergreifend wirkt im ersten Tristan-Akt das kämpfende Gegenüber eines naturhaften Ausbruchs und der zurückdämmenden Selbstbeherrschung; hier könnten wir an die Spannung zwischen Natur und Geist denken.

Zugleich weist dieses Beispiel auf den tieferen Grund, warum sich nur die Saiten als Familie erhielten: das Orchester verlöre an geistigem Zusammenhalt, wenn die Streicher umlagert wären von allen Tonhöhen sämtlicher Bläser (soweit der Aufbau überhaupt möglich ist). Im einzelnen verhalten sich hinsichtlich der Naturnähe oder, anders gesehen, der seelischen Entfernung die Bläsergruppen sehr verschieden.

Am wärmsten berühren Holzbläser. Ihre Verwandtschaft mit den Streichern ist am reichsten ausgenützt in den Meistersingern. Wie hier die Gestalt der Eva hingestellt ist vor unser geistiges Auge, so sind auch die Erscheinungen der Elsa und Elisabeth durch Holzbläser hell bestimmt; das Gebet im Tann-

häuser betont die Heiligkeit der Betenden. Anders zu verstehen ist die Wahl des Holzes bei Brünnhildes Flehen vor Wotan: Streicher paßten für ein Selbstgespräch; doch es handelt sich um Überredung! Die Eigenschaft der Holzbläser, daß sie Eindruck machen, kann außer lieblicher, unbewußter Anmut auch bewußter Verführung dienen (Kundry). Damit ist ferner ein Ausdruck für Verstellung (Rheintöchter), für Heuchelei (Ortrud) gegeben. Daß Scherz und Lachen, Spott wie Verzweiflung naheliegen, ist gerade aus Wagner genügend bekannt. Was andererseits Leid und Schmerz betrifft, so tritt er im Holz immer wie ein Naturgeschehen, wie ein Aufschrei hervor. Schön findet Siegmunds klaglose »Mißwende« den seelischen Nachhall in den Streichern. Das Gegenständliche befähigt die Holzbläser schließlich zu Naturstimmungen aller Art (bezeichnend die Spiegelung, Siegfried 1, 98); eine Besonderheit ist die Ähnlichkeit mit Vogelstimmen (Waldweben).

Noch entschiedener verbindet sich mit der Natur der Wohlklang des Horns. Er führt oft geradezu ins Freie, in den Wald (Siegfried, Parsifal). Die Folge innerhalb des musikalischen Gefüges bringt vermöge der gelösten Weichheit gern die Erleichterung, oder auch die Wärme und (nach dem Vorgang der Leonoren-Arie Beethovens) den unverkennbaren Ausdruck von Hoffnung. Seelisch fein empfunden ist die träumerische Wendung im Parsifalmotiv, die wohl der Vergangenheit, der Kindheit gilt. Am Schluß des zweiten Tristan-Aktes liegt im Hornklang die gesänftigte Klage der Wehmut. Daß Hörner wie Holzbläser auch ihre weniger edlen, ja rauhen und schroffen Gebiete haben, dafür gibt der Ring Beispiele.

Auch die Ausdrucksmöglichkeiten der Trompete hat Wagner bereichert. Außer dem Glanz und Licht verbreitet sie ein Maß von Beseligung, wie es vor Wagner nicht erreicht war. In gewissen Verbindungen vermag die Trompete tief zu beglücken, aber auch brennend zu klagen (Parsifal!). Das Düstere der tiefen Tonlage wird im Ring durch die Baßtrompete noch deutlicher ausgemalt.

Die Posaunen, menschlicher Empfindung zwar nicht abhold, führen bei Wagner doch meist in entlegenere Gebiete, die uns entweder als unheimlich erschrecken, mit Finsternis bedrohen, oder aber zur Andacht und Feierlichkeit stimmen. »Wer nun dem Gral zu dienen ist erkoren«: nicht Streicher, sondern Posaunen vermitteln hier an dieser Berufung das Göttliche, vor dem wir erschauern.

Der Parsifal bekräftigt zuletzt das Jenseitige des Posaunenklangs. Er zeichnet im Tristan die geheimnisvollen Wonnen der Nacht und des Todes. In den Meistersingern weichen Posaunen stark zurück vor der Lebensfreudigkeit. Unentbehrlich sind sie im Ring als Ausdruck göttlichen Adels; wir machen hier zugleich die Bemerkung, daß sie im Verhältnis zu andern Bläsern, des erregten Untertons wegen, die Rolle der Streicher spielen (Todesverkündigung; auch Walküre 1, 63, 118).

Die Welt des Rings bedurfte noch der Tuben, als Sinnbilder der Schwere von Erscheinungen, Bewegungen oder auch Gedanken. Tuben helfen die Wucht der Götterburg bauen, veranschaulichen das Ungeschlachte tierischer Ungetüme, die Strenge des Schicksals, das Gewicht der Schwüre, die sich auf Treue und Ehre gründen. »Ruhe, Ruhe, du Gott« ist eine bezeichnende Stelle vor Walhalls Untergang. Diese Art von Schwere belastet den Parsifal nicht. Daß aber die Tuben bei Bruckner Eingang fanden und im sinfonischen Stil ihren Ausdruck änderten, ist einer der merkwürdigsten Vorgänge in der Geschichte des Orchesters.

ZUR NEUFORMUNG DER SCHÖPFERISCHEN KLANGSEELE

VON

RUDOLF MARIA BREITHAUPT-BERLIN

»Wach' auf, es nahet gen den Tag,
ich hör' singen im grünen Hag
ein wonnigliche Nachtigal ...«

Es ist genug des unmelodischen Gestammels, der rhythmischen Verzerrungen und unfruchtbaren und mißtönigen Schlager und Jazzmusiken. Es geht wieder ein großes Sehnen nach echter Musik durch die Welt. Das Volk hungert nach schlichtem Sang; denn seine Klangseele ist im Urgrunde primitiv, will sagen rein *melodisch* eingestellt. Eine Kluft trennt die Kunstmusik von der Volks- und Gebrauchsmusik. Und doch sind sie im melodischen Untergrunde wesensverwandt. Die besten Kunstlieder sind Volkslieder geworden, und die besten Volkslieder, die volkstümlichsten Marsch-, Kampf-, Jagd- und Trinklieder sind vollgültige Kunstwerke. Aber gerade das Melodische, dieses Urelement aller Musik, ist über dem Rhythmischen mählich versandet und versackt. Es ist gleichsam um sein Erstgeburtsrecht gebracht. Pygmäen und Tüftler gaben uns Steine statt Brot, konstruktive Linienzüge statt melodischer Bögen, Probleme statt Lösungen, Spielereien und Experimente statt handfester Themen. Verstand und Klugheit allein ergeben niemals Kunst. Die melodisch-phänomenale Erfindung ist das erste, die Form erst das zweite. Was nützt uns ein noch so kostbares Gefäß, wenn der Inhalt fehlt, wenn es nicht süßer Weisen voll, die das Volk begierig schlürft, im Herzen bewahrt und singend weiter trägt?! Vergessen wir doch nicht: Alle unsere Großen waren in erster Linie *Melodiker*. Was ist das Beste an Bach? Doch wohl das Urmelodische, — nicht das Genial-Konstruktive! Und die Klassiker und Romantiker, was gaben sie uns vornehmlich? Urmelodien und Urlinien von Ewigkeitswert. Was wäre unsere Volksseele ohne den Schubertschen Born? Und dieser Sänger besaß nicht einmal ein gleichwertiges

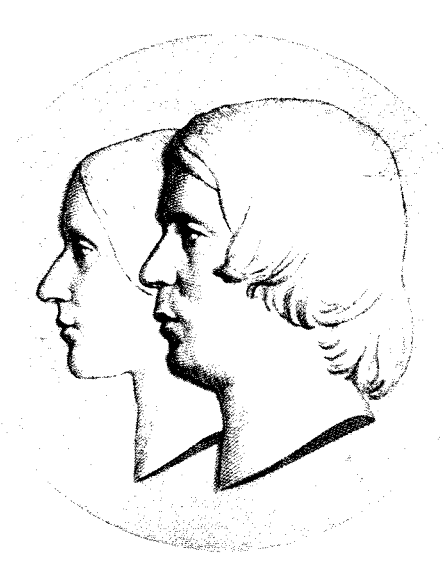


RICHARD WAGNER
am Vorabend seines Todes

Zeichnung von Paul von Jukowskij



Robert Schumann
Lithographie von Lämmel



Robert und Clara Schumann
Relief von Ernst Rietschel (1846)



Robert Schumann
Zeichnung von Eduard Bendemann (1859)



Robert Schumann-Medaillon von Ernst Rietschel
am Geburtshaus in Zwickau (1860)

Formgefühl. Er konnte vor Seligkeit nur allzuoft kein Ende finden; denn sein Herz floß über, weil seine Seele übervoll war von ihrem Klingen und Singen und sich unerschöpflich nach außen ergießen mußte, unbekümmert um göttliche und menschliche Längen und Weiten. Auch bei Wagner vergißt man leicht das Melodische über dem Harmonischen, als dem gemeinhin Meisterlichen seiner Kunst. Aber er ist und bleibt neben Verdi der letzte Gigant melodischer Erfindung, der selbst ferne Jahrhunderte noch beschatten wird. Auch bei Weber, zum Teil auch bei Chopin, Grieg u. a., war das formalistische Können und Durchführen nicht von gleicher Stärke wie ihre melodische Erfindung. Und doch hat Weber der »Freischütz«, Chopin seine »Mazurken« und Grieg seine »Lyrische Stücke« unsterblich gemacht. Und was ist das Unsterbliche an ihnen anderes als das Melodische! Wer fragt denn im Volk nach technischen Feinheiten, klugen Wendungen und interessanten Phrasen, nach kühnen Überbrückungen und polyphonen Wundern und Durchführungen? Es kann das Formalistische vielleicht ahnen, es kann gewisse Großartigkeiten der Satzkunst bewundern, *lieben* tut es nur das Melodisch-Rhythmische in seinen Urweisen und Urformen. »Hie Vertikalprinzip — hie Linearität!« Was schiert's die Menschheit?! Das Volk will singen, will Musik erleben, seine Melodien mit nach Hause nehmen. Also fort mit dem materialistisch-technischen Teufelsspuk, dem unmelodischen Geist des Intellektualismus! Die Musik muß zurück zum melodischen Urquell, zurück zur gesangsmäßigen Einfachheit und Schlichtheit. »Ein Königreich für eine neue spiegelblanke Melodie!« (Mauthner.) Der wird Sieger, der einmal wieder den Mut hat, mit Pfundnoten um sich zu werfen und die alte mißachtete Choralfaktur wieder auf den Thron zu erheben. Erst wenn der Impressionismus, Expressionismus, Kubismus und alle anderen »Ismen« zerschlagen sind, können wir eine neue Blüte melodischer Klangkultur erschaffen.
Dazu gehört eine völlige Neuschaltung der Klangseele. Diese setzt natürlich eine Umformung der Mittel und Methoden voraus. Von so ziemlich allen theoretischen Praktiken läßt sich sagen, daß sie auch heute noch verbesserungsbedürftig sind. Im letzten Jahrzehnt ist ja manches geschehen. Die Kultur der Gehörbildung hat Fortschritte gemacht. Die »Generalbaßlehre« mit ihren qualvollen, unmelodischen Konstruktionen ist überwunden. Stimmführung und lineare Stilübungen sind vorherrschend. Aber man ging im Zersetzen und Zerschlagen der konsonantischen Bildungen zu weit. Schließlich sind alle, auch die neuesten Methoden relativ, können bestenfalls immer nur wegbereitend und wegverkürzend sein. Zielstrebigkeit und persönliche Unabhängigkeit sind wertvoller als sklavisches Nachahmen. Nur wenigen Talenten gelingt die Hauptsache: sich selbständig zu machen und auf den richtigen, das ist ihren *eigenen* Weg zu gelangen. Die besten Bildner beschreiten ja auch — ohne Bücher — den einzig richtigen, nämlich den *praktischen* Weg des Selbermachens und Findens seitens des Schülers.

Entscheidend ist, daß der Unterbau handwerklich solide ist. Schlechte Fundamente ergeben von vornherein schlechte oder unvollkommene Bauwerke. Künstlerische Selbständigkeit hingegen führt früher oder später, trotz oder gerade wegen der Beschränkung, zur persönlichen Freiheit. Hier am Unterbau sind die Hebel anzusetzen. Die Wurzeln aller Musikerziehung sind schon in die Schulen hineinzusenken. Unsere großen kirchlichen Knabenchöre beweisen, welche Früchte eine frühe Aussaat erzielen kann. Dabei müßten sowohl die »Tonika-Do«-Methode wie besonders die »Wortton«-Methode von Karl Eitz, die geradezu Vorbildliches geleistet hat, als Erziehungsgrundlage vom Staate allgemein eingeführt werden[1]). Überhaupt ist auf den Hochschulen und Akademien, besonders auf allen Konservatorien, eine Generalmusterung der Lehrmittel abzuhalten. Es könnten ziemlich 80 bis 90% aller Schulwerke und Kompendien über Erziehungslehre, Harmonik, Kanon und Fuge usw. dem Scheiterhaufen überantwortet werden. Wenn ich persönlich an meine Studienzeit zurückdenke, in der die „Harmonielehre" lediglich in der Verbesserung der Quinten- und Oktavparallelen bestand, und in der man uns die »Instrumentationslehre« in abstrakter Form vom Katheder aus beibringen wollte, so faßt mich heute noch ein Grausen. »Ich verließ das Leipziger Konservatorium genau so dumm, wie ich es betreten hatte. Das mag meine Schuld sein, aber es ist leider eine historische Tatsache«, sagte Edvard Grieg. Das gleiche Geschick soll »leider« auch heute noch sehr vielen jungen Talenten widerfahren.

Was zu tun ist? Zunächst eine Durchsiebung aller mehr oder weniger dickleibigen Methodiklehren und Harmoniebücher, zum mindesten eine Zurückführung auf das unumschränkt notwendige Maß. Sodann eine Umformung des gesamten praktischen Unterrichtes im Sinne viel größerer persönlicher Freiheit des einzelnen. Wir Deutschen haben einen Fehler: Wir verbieten zuviel und erlauben zu wenig. Die Harmonielehre müßte gleich mit den ersten Akkordverbindungen ins Praktische übertragen werden, d. h. sie müßte das Material zu kompositorischen Vorübungen liefern, kleine Liedsätze, Märsche, Tänze, Variationen, Etüden usw. formulieren. Das nähme ihrem Studium das berühmte Odium des Langweilig-Abstrakten, Unverstandenen, und förderte die Hauptsache, nämlich die Lust am »Fabulieren«, will sagen Musizieren und Improvisieren, in welch letzterer Kunst das Mittelalter bekanntlich uns um Haupteslänge überragte[2]). Ich befürworte auch, daß der landläufige Harmoniebetrieb zugunsten des kanonischen Lehrprinzips, wie dies z. B. in Italien seit über 100 Jahren gang und gäbe, abgeschafft oder umgemodelt wird. Zum mindesten ist eine *Einheitlichkeit* in der Anwendung der Lehrmittel

[1]) Es wäre zu wünschen, daß sich die beiden genannten Methoden zusammenfänden und in nicht allzu ferner Zeit eine Angleichung der verschiedenen Differenzpunkte stattfände. Eine Verschmelzung beider Systeme würde jedenfalls der musikalischen Bildungspraxis außerordentlich förderlich sein.

[2]) Die große Kantoralzeit des Mittelalters vor, um und nach Bach war dadurch ausgezeichnet, daß jeder Meister z. B. beim Antrittsbesuch als Visitenkarte die Improvisation über ein eignes oder fremdes Fugenthema ablegte, um so sein Können unter Beweis zu stellen.

zu fordern, damit der Wirrwarr der X-Methoden beseitigt wird. Das gilt auch für die instrumentalen Künste: Klavier, Geige, Gesang usw. Insbesondere ist die Klavierkunst mehr auf Tonbewußtsein und Klanggefühl ein- und umzustellen. Die Finger in Ehren! Sie sollen ihre Schuldigkeit tun. Aber über ihre Fertigkeit und Geschwindigkeit ist doch wohl das Musikalisch-Phrasische, das Klanglich-Orchestrale, das Farbige und Stilistische zu stellen. Das Grundübel liegt auch hier wie auf anderen Gebieten in einem deutschen Erbfehler: Wir treiben zuviel graue Theorie. Die Bildner sind zwar meist große Systematiker, aber nicht immer gleich große Praktiker. Sie schuriegeln, schinden und triezen den Schüler zuviel und lassen ihm zu wenig Freiheit. Sie verbieten ihm den 1½-Schritt, alle Quinten- und Oktavparallelen, den Tritonus u. a. m. soviel und solange, bis er gar nicht mehr weiß, was eigentlich richtig ist, und was falsch. Solche Grammatikalisten sehen ihre einzige Freude darin, dem Schüler möglichst viele Fallen zu stellen und möglichst viele Wolfsgruben zu graben. Alle und jede Übung kann aber doch nur der möglichst frühen Beherrschung der Mittel dienen. Darüber hinaus wirkt nur der Antrieb und Auftrieb der Seele wahrhaft schöpferisch. Man schärfe das Ohr wieder für einfache und ungebrochene Klänge und Farben. Man bilde das latente *Gefühl* für das Melodisch-Schöne bzw. Charakteristische aus. Nicht was technisch richtig ist, sondern was *schön klingt*, ist letzter Zweck. Was ist das Schöpferische denn anderes als ein glückhaftes Erfinden und ewiges Suchen nach der, von unzähligen Möglichkeiten klanglich besten und einfachsten Lösung? Selbst das Bewußt-Charakteristische, Malerische oder Beschreibende muß einem künstlerischen Zwecke dienen, muß motiviert sein, darf klanglich nicht (selbst im Grotesken nicht!) in maßlose Übertreibungen und sinnlose Härten ausarten.

»Ich weiß gewiß aus Erfahrung, daß es Gegenstände auch der musikalischen Darstellung gibt, die gar nicht anders auszudrücken sind, als daß man für sie auch harmonische Momente auffindet, die dem Ohre des musikalischen Philisters verletzend vorkommen müssen. Erkannte ich dies beim eigenen Arbeiten, so leitete mich aber zugleich auch immer ein ganz bestimmter Trieb, die harmonische Härte so viel wie möglich wiederum zu verdecken und endlich so zu stellen, daß sie als solche (meinem Gefühle nach) endlich gar nicht mehr empfunden werden sollte. Nun kann ich noch nicht die Empfindung loswerden, als ob es Dir fast entgegengesetzt ginge, nämlich als ob es Dir recht darauf ankäme, daß die Härte als Härte empfunden werde, und am übelsten tritt mir das da hervor, wo ich die ganze Erfindung sich eigentlich bloß in dieser Härte kund geben sehe . . . «

»An das [Notenbeispiel] habe ich mich, weil ich sah, daß Dir viel darauf ankam, mit völliger Abrichtung zu gewöhnen gesucht: für Momente ist mir's gelungen, namentlich wenn ich mir die Empfindung des Selbstmord-Wahnsinns recht vor das Gefühl brachte. Doch hält's nicht lange an, und ich falle in meine alte Schwäche zurück, die mich glauben macht, daß die Kunst eben darin bestehe, gerade die seltsamsten, ungewöhnlichsten Empfindungen dem Hörer so mitzuteilen, daß seine Aufmerksamkeit nicht durch das Material des Gehörs abgelenkt werde, sondern gleichsam meiner schmeichelnden Lockung ohne Widerstehen nachgebe, auch das fremdartigste willig in sich aufzunehmen . . . «

(Aus dem Brief Richard Wagners an Hans von Bülow [bezüglich dessen Komposition »Nirwana«] vom 26. Okt. 1854. Vgl. Bülow-Briefe Bd. V, Seite 198 ff., herausg. von Marie von Bülow, Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Neben die Umschaltung der theoretischen Fundamente tritt eine zweite Forderung: die geistige Befreiung von allem Schematismus, besonders von dem verderblichen und zerstörenden Intellektualismus der jüngsten Vergangenheit.

Alle Kunst ist »*Gefühl*«. Der Verstand hat nur insofern Berechtigung, als er die schöpferische Phantasie regelt, mäßigt und in bestimmte Schranken verweist. Zweckkompositionen mit unverkennbar verstandesmäßigem Einschlag mögen vielleicht den Fachmann interessieren, die Allgemeinheit lassen sie meist völlig kalt. Wie die l'art-pour-l'art-Richtung in der Malerei lediglich technische Zweckwerte erfüllte, so sind auch die meisten Produkte der mehr oder weniger musikalischen Lineartechnik im letzten Dezennium ohne wirklichen lebenspendenden und lebenerfüllenden Kunstwert. Nicht das Besondere gilt in der Kunst, sondern das Allgemeine! Schon die Voraussetzung, die bewußte Forderung einer Anpassung und Einfühlung in ein neues System (Viertelton-, Zwölftonsystem!) zerstört die ursprüngliche schöpferische Eingebung wie die naive Empfänglichkeit. Wenn der Mensch erst etwas bedeutend oder schön finden *soll*, geht die simple Aufnahme- und Genußfähigkeit schon zum Teufel. Man kennt doch das alte Wort von der »Programmusik«, daß sie nämlich gut ist, wenn die Musik *auch ohne Programm* gut ist, und schlecht, wenn dies nicht der Fall. Darum fort mit allem rein Verstandesmäßigen, Ausgeklügelten, Technisch-Raffinierten! Allein eine große und starke Idee, durchglüht von der Flamme des Herzens, schafft eine große Kunst.

Damit kommen wir zum Schluß unserer Mahnung: Zur Umformung der Klangseele nach Seite neuer, reicher und tiefer Inhalte hin. Es gilt heute mehr denn je die Seele zu vertiefen und auszuweiten, sie in jedem Bezug reicher zu machen und über das Niveau der ärmlichen technischen Ziele und Zwecke der jüngsten Maschinenzeit emporzuheben. Die deutsche Musikseele muß sich ein neues Heiligtum bauen! Sie muß die Fesseln der Spekulation und Abstraktion abstreifen und sich wieder auf das rein naiv Anschauliche im Melodischen besinnen. Jeder schöpferisch begabte junge Musiker sei ein neuer Prometheus. Die neue Klangseele muß wieder Wurzeln schlagen im Völkischen, ganz gleich, ob im dramatischen, lyrischen oder epischen Stil. Nur das, was wirklich national und echt ist, wird auch allgemeine Weltgeltung erlangen. Große Kunst bedarf vor allem innerer Sammlung, Ruhe und Vertiefung, und zwar nicht nur nach der rein musikalischen Seite hin. Brahms fragte einmal einen seiner wenigen Kompositionsschüler, Gustav Jenner, nachmaligen Professor in Marburg, was er außer seinen Kompositionsstudien noch treibe. Als dieser ihm sagte: »Nichts!«, antwortete ihm Brahms sarka-

stisch: »Zu wenig!« Das beleuchtet Zwecke und Ziele aller Werdenden. Der musikalisch-schöpferische Mensch suche sich nicht nur musikalisch zu bereichern, sondern auch seine Allgemeinbildung auf eine möglichst breite Basis zu stellen. Zwischen dem »Lohengrin« und dem »Rheingold« lag bekanntlich eine Generalpause von fast sieben Jahren. Aber in diese Zeit fällt die Beschäftigung und Verarbeitung der Schopenhauerschen Philosophie. Nur ein Geist von solch umfassender Weltbildung konnte fortschreitend zu Werken von solchen Riesenausmaßen gelangen wie »Tristan«, »Meistersinger«, »Ring des Nibelungen« und »Parsifal«.
Endlich breche man mit dem »Amerikanismus« und den schädlichen Einflüssen gewisser Modeformen und -stilarten. Kunst, die nur für den Tag arbeitet, jahrein, jahraus auf dem Plan der Öffentlichkeit erscheint, nur um von sich reden zu machen, angezeigt und durch eine ständige Reklame bearbeitet und gemacht zu werden, — Kunst, die von Verlagstrusts oder einzelnen Interessengruppen »gemanaged« wird, um Geld zu machen, weiter nichts als Geld, — diese Kunst hat kurze Beine. Ein Werk ohne ethische Zwecke und Ziele ist wie ein Mensch ohne Charakter und persönliche Würde. Das sei dem kommenden Geschlecht gesagt! Wer Großes und Ewiges schaffen will, sammle die Kräfte seines Geistes und seiner Seele und trachte nur nach einem Ziel: sich in sich selbst zu vollenden. Jeder Schöpfer wächst nur mit seinen höheren Zwecken. Künftiger Meister sein, heißt nicht nur Musiker sein, sondern in erster Linie Mensch sein, — ein Mensch, der das Leiden und die Not unseres Volkes begreift, ein Mensch, der den Schwung echter Begeisterung hat, Rasse, Temperament und warmes Herzblut besitzt, um alle Dämme der Kleinheit, Dumpfheit und Lauheit unserer Tage niederzureißen, und die Menschheit auf leuchtenden Wogen ewiger Melodien über sich selbst wieder zu den Sternen emporzuheben.

CHIFFRIERTE STELLEN IN MOZARTS BRIEFEN

VON

ROLAND TENSCHERT-SALZBURG

»Ich schreibe das Alles nun in der natürlichen deutschen Sprache, weil es die ganze Welt wissen darf und soll, daß es der Erzbischof von Salzburg nur Ihnen, mein bester Vater, zu danken hat, daß er mich nicht gestern auf immer (versteht sich, für seine Person) verloren hat.« Diese Worte Mozarts, die aus der Zeit unmittelbar vor dem Bruch mit dem Erzbischof stammen und auf die Beschwichtigungsversuche des Vaters zurückgehen[1]), deuten darauf hin, daß sich Mozart in seinen Briefen nicht immer der »natürlichen deutschen Sprache«

[1]) Mozarts Brief vom 28. April 1781.

oder deutlicher gesagt: »Schreibweise« bediente. Er benützte bei Mitteilungen, die der Öffentlichkeit verborgen bleiben sollten, eine Chiffrenschrift.
Das Briefgeheimnis wurde in der damaligen Zeit nicht sehr strenge beachtet. In Leopold Mozarts Briefwechsel mit Nannerl aus den letzten Jahren des vereinsamten Vaters, da die Tochter als Gattin des Freiherrn Berchthold zu Sonnenburg in St. Gilgen lebte, wird einmal der Verdacht laut, daß ein Brief Wolfgangs irgendwie in die unrichtigen Hände geraten sei. Auch bei Joseph Haydns brieflichem Verkehr mit Marianne v. Genzinger setzt der Verlust eines Schreibens dieser die Gemüter der Beteiligten in Unruhe. Um so begreiflicher also, daß man Mitteilungen vertraulichen Charakters verhüllte, um sie der Neugierde solcher, für die sie nicht bestimmt waren, fernzuhalten.
Mozarts Geheimschrift beruht auf der Vertauschung einzelner Buchstaben bezüglich ihrer Geltung. Die Handhabung blieb während der ganzen Zeit, da sich der Meister einer solchen Chiffrierung bediente, die gleiche. Die Erwägung, daß die Verschleierung am sichersten gewährleistet ist, wenn an Stelle eines Konsonanten ein Vokal und an Stelle eines Vokals ein Konsonant tritt, führte dazu, daß Mozart die Vokale a, e, i, o, u durch die Konsonanten m, l, f, s, h ersetzte und umgekehrt. Dies allein genügte schon, um die Wörter im allgemeinen entsprechend unkenntlich zu machen, und so verzichtete der Künstler auf eine weitere Umstellung und ließ alle übrigen Buchstaben in ihrer ursprünglichen Geltung. Wie sehr das Wortbild bei Anwendung dieser Schrift unkenntlich wurde, mögen einige Beispiele zeigen. Aus »Fürsten« wird »ihrotln«, aus »Sonate«: »osnmtl«, aus »bezahlen lassen«: »blzmueln emooln«, aus »sehen«: »oluln«. In anderen Fällen bleiben dagegen wieder wichtige Stützen des zu verschleiernden Wortes stehen. So wird aus »bedenken«: »bldlnkln«, aus »gewinnen«: »glwfnnln«.
Die Anwendung solcher Chiffrierungen stellt in der damaligen Zeit nichts Außergewöhnliches dar. Mozart dürfte einen ähnlichen Gebrauch schon als Knabe bei seinem Vater gesehen haben und bediente sich selbst auch schon früh dieses Verschleierungsmittels. Wenn es galt, der Schwester einen Geheimauftrag zu erteilen, eine schüchterne Anfrage an die in den verliebten Herzensangelegenheiten Eingeweihte zu wagen, wählte der mit dem Vater in Italien und München Weilende gern diesen Ausweg, um der Mutter solche zärtlichen Regungen zu verbergen, es sei denn, daß er sich mit Andeutungen wie »die Du schon weißt« oder dergleichen behalf. In der Folgezeit wendete er dies Mittel an, wenn der Vater über Dinge orientiert werden sollte, deren offene Darstellung nicht ratsam schien. Die Erlebnisse auf der Reise, die Mozart mit der Mutter nach Deutschland und Paris machte, gab wiederholt Anlaß dazu. So sah Mozart an den Fürstenhöfen manches, das weiterzuerzählen nur mit dem Finger auf dem Munde geraten erschien. Der junge Künstler lernte auch viele Berufsgenossen kennen, über die ein kräftig Wörtlein zu sagen er nicht leicht zurückhalten mochte. Auch die Betreibung der

Anstellungsbemühungen gebot Schweigsamkeit und Diplomatie. Besonders oft sind es Namen, die durch die Geheimschrift verhüllt werden.
Am meisten Vorsicht schien geboten im Hinblick auf das Verhältnis zum Salzburger Fürsten, der ja auch des Vaters Dienstherr war. Daher kommt der Ausdruck lrzbfocusi (Chiffre für »Erzbischof«) in Mozarts Briefen wohl am häufigsten vor. Anfangs klang noch der Unmut nach über die Salzburger »Sklaverei«, dann galt es wieder Stellung zu nehmen zu den Aufmunterungen des Vaters, in den Dienst des Fürsten zurückzukehren. In der kritischen Zeit in Wien, die mit dem offenen Bruch abschloß, wird die Chiffrenschrift immer häufiger und durchsetzt weite Strecken in den Briefen Mozarts. Kurze Zeit später flaut der Gebrauch ab. So ist Leopold der Chriffrierung bald ganz entwöhnt, und Mozart muß seinem Vater explizieren, daß unter dem im Brief vom 13. Juli 1781 erwähnten Herrn von Asee der Herr von »Moll« gemeint ist. Die Furcht, der Erzbischof könne den Meister bei einem Besuch in Salzburg arretieren lassen, da er ohne Entlassung aus dem Dienst geschieden war, veranlaßt den Künstler bald darauf noch einmal, ausgiebiger zur Geheimschrift zu greifen. In der Folge tritt sie nur mehr vereinzelt auf. Man begegnet noch öfters der Form »kmfolr« für »Kaiser«, so wenn Mozart zu berichten weiß, daß Joseph II. einer russischen Großfürstin seine besondere Gunst erweist.
Nach dem Tode des Vaters hat der Meister wenig Anlaß, vertrauliche Briefe zu schreiben. Von seiner Gattin, seinen Freunden ist er nie so lange getrennt, als daß er Nachrichten geheimer Natur nicht für seine Rückkunft aufsparen könnte. So verschwinden schließlich die Chiffren in seinen Briefen ganz.
In zwei Fällen hat sich Mozart noch einer anderen Verdeutlichung dessen bedient, was er nicht offen schreiben wollte. Er hat ein verfängliches Wort so mitgeteilt, daß er dessen einzelne Buchstaben als Anfänge der Worte in einem sonst ganz zusammenhanglosen Satz fungieren ließ. In dem ersten Fall (Brief Mozarts vom 13. November 1780 aus München) ist es das Wort »Favoritin«, das Mozart auf diese Weise versteckt. Der Künstler will die Stellung der Gräfin Baumgarten am Hof des Kurfürsten in München andeuten. Es heißt in dem Brief:

> »Gestern habe ich mit Cannabich bei der Gräfin *Baumgarten* gespeist, eine geborne Lerchenfeld; mein Freund ist alles in diesem Hause und ich nun also auch. Das ist das beste und nützlichste Haus für mich. Durch dies ist auch alles wegen meiner gegangen und wird, wills Gott, noch gehen. Sie ist die, welche einen *F*uchsschwanz im *A* . . . . stecken hat, und eine spitzige *U*hrkette an *O*hr hangen, und einen schönen *R*ing, *i*ch habe ihn selbst gesehen, und soll der *T*od über mich kommen, *i*ch unglücklicher Mann ohne *N*ase.«

Diesen Worten folgt als unauffälliger Hinweis der Satz: »Sapienti pauca.« Ein ähnlicher Fall findet sich kurze Zeit später, in dem Brief vom 24. Novem-

ber 1780 ebenfalls aus München. Mozart hätte seinen Vater gern in den Proben zum »Idomeneo« bei sich. Der Erzbischof ist das Hindernis. Auf gleiche Weise wie oben das Wort »Favoritin« wird hier »Erzbischof« auf eine lange Strecke eines Satzes aufgeteilt.

»Sehen Sie nur, daß Sie bald zu mir herauf kommen, wenn nur der *E*sel, welcher einen *R*ing *z*erreißt und durch die Gewalt einen *B*ruch bekommt, daß ich *i*hn darüber *s*ch . . . . . . höre wie einen *C*astraten mit *H*örnern, und mit seinem langen *O*hr den *F*uchsschwanz streicht, nicht so . . . wäre.«

Diesmal kann sich Mozart einen weiteren Hinweis ersparen. Der Begriff Erzbischof ist im Hause Mozart so geläufig, daß die genannte Andeutung voll ausreicht.

Die Veröffentlichungen Mozartscher Briefe mit Ausnahme der Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair bringen die chiffrierten Stellen natürlich in der Übertragung, um dem Leser keine unnötigen Hindernisse durch die notwendige Entzifferung zu bereiten. Auch die Zitate in den Biographien findet man so. Georg Nikolaus v. Nissen, Konstanzes zweiter Gatte, dem zum großen Teil die Originalmanuskripte von Mozarts Briefen zur Verfügung standen, da er die erste umfassendere Biographie des Meisters schrieb, hat bei der Verarbeitung die wertvollen Handschriften in ganz unnötiger Weise entstellt, indem er an Ort und Stelle meist gleich das Chiffrenwort durchstrich und die Bedeutung darüberschrieb, wie er ja auch so weit ging, die ihm nicht wichtig oder erwähnenswert erscheinenden Stellen mit dicken Federstrichen zu durchqueren und manches ihm oder Konstanze Unliebsame durch Tinte unkenntlich zu machen.

UNTERGANG DER JAZZMUSIK

VON

LUDWIG ALTMANN-BERLIN

Die in der letzten Zeit erfolgten Verbote der Vorführung von Jazzmusik haben nun wohl zum letztenmal die Aufmerksamkeit auf eine Richtung gelenkt, der man in steigendem Maß mit Ablehnung oder Gleichgültigkeit begegnet ist. Damit hat die staatliche Autorität einem Stil die äußere Wirkungsmöglichkeit entzogen, der von Anfang an den Todeskeim in sich trug und sich seit Jahren auf absteigender Linie bewegt hat. Die folgenden Ausführungen sollen die Gründe aufzeigen, die es dem Jazz unmöglich machten, auf längere Sicht richtunggebend und für die Zukunft entwicklungsfähig zu sein. Eine gerechte und bezeichnende Kritik muß von einer Untersuchung der diesem Stil eigentümlichen musikalischen Tonformen ausgehen. In der Eigenart dieser Tonformen ist die gegenwärtige Ausdrucksfähigkeit und die Möglichkeit späterer Entwicklung begründet.

Charakteristisch für den Jazz ist der Rhythmus, dessen entscheidendes Merkmal die Synkopenbildung ist. Sie wirkt sich aus in der Betonung des schlechten Taktteils, im Herüberziehen der melodischen Phrase über den Taktstrich; hierbei wird der auf schlechtem Taktteil stehende Melodieton auch auf gutem unverändert beibehalten. Die Synkopenbildung zeigt sich in den Pausen auf gutem Taktteil, die als Erregungsmoment für den fehlenden Schwerpunkt und als Spannung auf den schlechten Taktteil angesehen werden können. In der Instrumentation ist das solistische Hervortreten des Schlagzeugs bemerkenswert; man denke an den unvermeidlichen Beckenschlag am Tangoschluß. Diese wichtige Rolle kann dem Schlagzeug zufallen, weil die Musik rhythmisch betont ist. In Melodieführung und Harmonie kann das Saxophon Hauptfunktion übernehmen, weil sein Klang scharf aufreizend, parodistisch, aber auch weich und sonor wirken kann.

Die Melodie setzt sich aus symmetrischen Vier- und Achttaktern mit starker Sequenzbildung zusammen.

Im Harmonischen Vermeidung des Dreiklangs; diese Scheu zeigt sich am Schluß, der der Tonika ausweicht oder, wenn er sie bringt, die Quint der vorstehenden Dominante erhöht. Dem Dreiklang wird in der Begleitung sehr oft die sixte ajoutée zugesetzt. Parallelbildung in Quarten, Quinten, Nonen treten auf. Parallele Quarten finden sich oft im Abstand der Terz, parallele Quinten im Abstand der Sekund, parallele Nonen häufig chromatisch. Im Septimenakkord wird manchmal die Septime erhöht. Nonenakkorde und sixte ajoutée sind Hauptausdrucksmittel der Jazz-Harmonik.

Im Melodischen und Harmonischen zeigt sich die Beziehung zur Vergangenheit: 1900, die Zeit der Pucciniquinten, 1910 der übermäßige Dreiklang Debussys, 1920 parallele Quart- und Nonakkorde. Auch der Jazz hat homophonen Satz, symmetrische Melodiebildung. Daß er in allen Eigenheiten aus der Negermusik hervorgegangen ist, nehme ich nicht an. Die Urvölker haben keinen harmonischen Satz, wo Mehrstimmigkeit auftritt, ist sie linear. Die Musik der Neger könnte also nur in rhythmischer Beziehung und in der akustischen Übermittlung dieses Rhythmischen, der Schlagzeugbevorzugung, für den Jazz fruchtbar gewesen sein. Melodie und Harmonie haben sich diesem Rhythmus angepaßt, verleugnen aber nicht die Herkunft aus der abendländischen Vergangenheit. Die Melodie bildet Marsch- und Charakterstück weiter, die Harmonie ruht auf romantischer Grundlage. Das Saxophon ist vor nahezu hundert Jahren in Paris erbaut und durch Verwendung im großen Sinfonieorchester sanktioniert worden.

Diese neuartige Zusammensetzung von Tonformen, Jazzmusik genannt, tritt in dreifacher Form auf; 1. in dem Versuch, Jazzelemente dem sinfonischen Satz nutzbar zu machen, 2. in der »Jazzsinfonik«, 3. im Schlager. Allgemein kann gleich gesagt werden, daß sich die Ernsthaftigkeit und der künstlerische

Wert der Gattungen umgekehrt zur formalen Abrundung und zum Publikumserfolg verhalten.

Die Kunstmusik erhoffte vom Jazz die Beendigung der Stagnation, die eingetreten war, weil das Tonmaterial der Romantiker ausgeschöpft schien. Diese Stagnation war keine Krise der Form, sie ist nicht hervorgerufen durch Mangel an fühlenden, romantischen Musikerseelen, sondern durch die Unmöglichkeit, aus und mit dem vorhandenen Material neue Formen zu bilden, in denen sich die eigene Persönlichkeit ausprägen kann. Die umwälzende Veränderung, die heute mit dem Tonmaterial vorgenommen wird — das Gute daran ist, daß es unbewußt geschieht — läßt die Hoffnung zu, daß in einiger Zeit eine neue Gliederung des Klangs, ein verändertes Verhältnis der musikalischen Elemente zueinander vorliegen wird. Erst dann wird die Möglichkeit bestehen, eine selbständige Individualität musikalisch deutlich zu machen. Viele hofften von dem frischen Impuls der Jazzmusik die entscheidende Belebung der abgenutzten Klangnormen. Man suchte ihre Rhythmik und Instrumentation der Kunstmusik nutzbar zu machen. Mancher Komponist freilich faßte dies nur als Experiment auf. Ich erinnere mich, daß mir Wilhelm Grosz anläßlich der Aufführung seines »Sinfonischen Tanzes« für Klavier und Orchester in Breslau sagte: »Man muß doch mal was Neues probieren.« Da hier wirklich etwas Neues probiert wurde, so war das Interesse, das man diesen Versuchen zuwandte, durchaus berechtigt. Zweifellos hat man heute eingesehen, daß der Jazz für die sinfonische Form verloren ist, daß sich die Synthese von Jazz und größerem Instrumentalsatz nicht vollziehen läßt. Der tiefere Grund für dieses Fehlschlagen liegt auch hier nicht am Nichtvorhandensein des großen Mannes, sondern in der Eigenart der musikalischen Elemente selbst. Man hatte den Rhythmus zum wichtigsten Ausdrucksmittel gemacht. Der Rhythmus nimmt aber eine andere Stellung als Melodie und Harmonie ein: er ist nicht Musik, sondern Geräusch, nicht Klang, sondern Gliederung des Klangs. Musik breitet sich wie die Zeit aus, der Rhythmus teilt die Zeit ein. Diese Einteilung darf nicht aufdringlich sein, nicht als Selbstzweck deutlich werden. Der Rhythmus gehört als notwendige Einteilung und zum Zusammenhalten eines Ensembles zur Musik. Er soll in der Musik schwingen, aber nicht mit dem Fuß gestampft werden. Man kann daher die Unterjochung des Klangs unter ein akustisches Phänomen als *unmusikalisch* bezeichnen. Ebenso unmusikalisch wie den, der mit Metronom konzertiert oder laut zählt. Der Rhythmus ist auch nur in beschränktem Maße entwicklungsfähig. Die Aufnahmefähigkeit des Abendländers für rhythmische Differenzierung ist nicht groß. Wirkliche Veränderung im Rhythmischen wird nicht als Variation, sondern schon als Neubildung aufgefaßt. Man ist also praktisch auf Wiederholung bestimmter Grundformen angewiesen. Dieser Zwang einer ständigen Beibehaltung gleicher Formen hat aus dem Rhythmus eine Anzahl erstarrter Formeln gemacht. Die Kunstmusik kann aber nur

den elastischen, nicht den unnachgiebigen Rhythmus gebrauchen. Nicht den Rhythmus, der zuerst als Hauptsache da ist und Melodie und Harmonie zwingt, sich seiner Formelhaftigkeit anzupassen. Der gleichbleibende Rhythmus erzwingt von der Melodie strengen Periodenbau. Damit sind wichtige Ausdrucksmittel von vornherein aufgegeben. Ich erinnere an die feine Wirkung eines überzähligen Taktes in Mendelssohns »Leise zieht durch mein Gemüt«, oder an Kaspars Lied aus dem Freischütz, das den Charakter des »Feroce« durch dreimal dreitaktige Perioden einfach und eindringlich zugleich erzielt.
Wo in früherer Zeit der Rhythmus Hauptausdrucksträger war, da war die Musik nur Mittel zum Zweck: Sie soll zum Marschieren anregen, zum Tanz auffordern. Dem Jazz geht die vielleicht eigenartigste Fähigkeit der sinfonischen Form ab, die Gestaltung zum Höhepunkt, das große Krescendo und Dekrescendo. Die Diktatur des Rhythmus schafft Begrenzung statt Freiheit und Befreiung im Höhepunkt. Deswegen sind auch die Versuche, mit dem Jazz Durchführungen zu schaffen, stets gescheitert. Das Thema war jazzartig, die Durchführung rein sinfonischer Stil. Oder man blieb beim potpourrihaften Aneinanderreihen von Vier- und Achttaktern. Damit lassen sich nur Liedformen gestalten. Daher konnte sich — wenn überhaupt — der Jazz nur im Jazzlied, dem Schlager, bewähren.
Damit ist nicht gesagt, daß der Rhythmus nicht auch im großen sinfonischen Gefüge gelegentlich Entscheidendes zu sagen hat. Denken wir an den Beginn der »Neunten« von Beethoven. Erst im Höhepunkt haben Rhythmus, Melodie, Harmonik feste Gestalt angenommen. Hier hat der Rhythmus seine rein musikalische Funktion bekommen, er repräsentiert in besonderem Maße die feste Ordnung, die im Höhepunkt als Krönung und Gegensatz dem nach Formung Strebenden gegenübersteht. Nur in dieser Form kann der Rhythmus im sinfonischen Satz als selbständiger Faktor wirksam werden. Alle diese Besonderheiten weisen den Jazz nicht auf die große Form, sondern auf den pointierten Satz, das pikante Intermezzo.
Die *Jazzsinfonik* unterscheidet sich vom Schlager dadurch, daß sie als Instrumentalstück gehört und nicht gesungen werden soll. Sie kann daher in ihrer Melodik großzügiger sein, kann unsangbare Intervalle verwenden. Auch sie ist auf die Form des kurzen Intermezzos beschränkt. Rhythmische Formeln und strenger Periodenbau macht sie der Entwicklung unfähig. Es fehlt der Jazzsinfonik das wichtige Mittel der dynamischen Schattierung, die nur die Vielheit der Instrumente gewährleistet. Die Instrumentation, die als aparte Neuheit zuerst den Erfolg der Jazzmusik mitentschied, zeigt hier ihre Schattenseite. Der Klang ist zwar eigenartig, aber einseitig, und darum nicht entwicklungsfähig.
Die formale Abrundung konnte aus all diesen Gründen nur im Liedhaften erreicht werden. Es wäre ja auch schon genug gewesen, wenn der Jazz uns das gebracht hätte, was z. B. früher das Walzerlied gewesen ist. Von den

Lied- und Tanzformen der Vergangenheit unterscheidet er sich aber im einem wesentlichen Punkt. Volkslied und Tanzform sind für bestimmte Gelegenheiten, für einen bestimmten Kreis geschrieben, sie atmen die Lokalatmosphäre, der sie entstammen. Der Schlager aber ist eine Geschäftsangelegenheit und muß aus Verdienstrücksichten jede Schicht in jeder Gegend ansprechen. Was für alle paßt, kann keinen eigenen Charakter haben. Deswegen ist der Schlager unpersönlich und der schnellsten Vergänglichkeit ausgesetzt, weil der nächste Schlager, im Prinzip zwar nicht besser oder anders, doch den Reiz der Neuheit voraus hat. Die frühere Tanzmusik hatte ganz bestimmte Eigenart, man denke nur an die Unterschiede des Offenbachschen und des Wiener Walzers. Es braucht nicht noch einmal gesagt zu werden, daß der Schlager eine schematische Zusammensetzung bestimmter Formeln, vielfach abgenutzter Abzug eines ehemals neuen Klischees ist. Für eine stilkritische Betrachtung ist wichtig lediglich, was für Tonformen — rein musikalisch gesehen — gewählt werden, um den Publikumserfolg zu garantieren oder doch wahrscheinlich zu machen. Der Wunsch von Verleger und Autor, den Schlager zum wirklichen Weltschlager werden zu lassen, erfordert als Konzession an das Publikum eingängliche, schnell im Gedächtnis haftende Melodie. Dies wird entweder durch häufiges Sequenzieren oder durch Wiederholung eines Motivs von verschiedenen Punkten der Grundtonart aus erreicht.

Nach dem letzten Prinzip ist der größte Schlagererfolg der jüngsten Zeit, der Foxtrott »Das gibt's nur einmal«, angelegt; der vierzigtaktige Refrain ist auf der nicht weniger als vierzehnmaligen Wiederholung eines zweitaktigen Grundmotivs aufgebaut! Der eigentliche Vers ist nach dem anderen Mittel, der Sequenz, gestaltet. Es wird gewöhnlich im Abstand der großen Terz sequenziert. Das Thema wird auf Tonika und dritter Stufe auf Moll gebracht, beide Male gleich wiederholt. Ein weiterer, erfolgreicher, weil einprägsamer Typ, ist folgender: Das Thema in den aufsteigenden Intervallen des Dreiklangs in breiteren Notenwerten; ihm wird die absteigende Linie mit kleineren Notenwerten, kleinerer und sequenzierter Periode entgegengesetzt. Nach diesem Prinzip sind die bekannten Schlager »Hoppla, jetzt komm ich«, »Das ist die Liebe der Matrosen«, »Einmal schafft's jeder« gegliedert. Ich sagte, im Schlager habe die Jazzmusik ihre geschlossene und abgerundete Form erreicht. Tatsächlich sind die musikalischen Elemente, die den Jazz charakterisieren, im Jazzlied in ihrem eigentlichen »Element«. Ich denke an die Vordersätze der oben zitierten Schlager »Das gibt's nur einmal« und »Hoppla, jetzt komm ich«, denen man ein beinahe sinfonisches Gepräge nicht absprechen kann. Einer der letzten Schlagererfolge »Heute Nacht oder nie« enthält sogar ein musikalisches Kuriosum: die Melodie gehört zu den sehr wenigen, die fast nur in Sekundintervallen ablaufen! Die Möglichkeit, eigenes Profil zu zeigen, muß theoretisch hier also zugestanden werden; leider hindert das Geschäftsinteresse für gewöhnlich diese praktisch mögliche Auswirkung. Das Schlager-

lied ist die einzige und letzte Position, die das Gesamtgebiet der Jazzmusik vorläufig noch hält, ein trauriges Ergebnis für eine Richtung, die man einmal zur Befruchtung auch unserer künstlerisch wertvollen Musik für berufen hielt.
Mit dem Jazz kam eine ganz eigengeartete Geistigkeit aus Amerika: der Untergang des Individuums, sein Aufgehen in der Masse, der Niedergang des traditionsbelasteten Europa, seine Besiegung durch unverbrauchte Rassen wurden prophezeit. In begeisterter Selbstzerfleischung fanden diese Anschauungen Gestaltung in Jazzoper (»Jonny spielt auf«) und Song. Literarisch-geistige Einflüsse waren in diesen Formen viel entscheidender als die Musik selbst, die nur der stärkeren Sinnfälligkeit dieser Ideen diente. Deshalb liegt die Betrachtung dieser Werke außerhalb unserer Untersuchung musikalischer Tonformen.
Es darf zusammenfassend gesagt werden, daß der Jazz keine Bedeutung für die Zukunft hat und haben kann; er ist nicht Ausdruckserweiterung, sondern Ausdrucksbeschränkung. Die Wirkung, die er bei seinem Erscheinen erzielte, war die Wirkung des Aufreizenden und Verblüffenden. Die Zeiten, in denen er begeisterte Anhänger hatte, sind vorbei. Bestenfalls gewährt man ihm stillschweigende Duldung. Der Effekt rhythmischer Pointierung kann auf die Dauer nicht genügen, sondern muß stumpf und schließlich langweilig werden. Da der Jazz Gebrauchsmusik ist, kann er nur solange bestehen, solange er ein Publikum findet. Das ist nicht mehr der Fall. Damit ist sein Schicksal besiegelt.

BRAHMS-ERINNERUNGEN

VON

PAUL KAUFMANN-BERLIN

Unerwartet fügte es sich, daß ich nicht als Mitglied des Vorstands der Deutschen Brahms-Gesellschaft an der Brahms-Jahrhundertfeier in Wien teilnehmen konnte und in den Stunden ihrer Eröffnung auf dem alten Bonner Friedhof Brahms' Andenken in stiller Ergriffenheit gefeiert habe. Gedankenvoll stand ich am 16. Mai 1933 an der Ruhestätte des Mannes, der Brahms den Weg zum Aufstieg eröffnete, und der Frau, welche die erste und auch größte Liebe in Brahms' Leben gewesen ist. Es kamen mir die Worte Robert Schumanns an Brahms in dem Aufsatz »Neue Bahnen« aus dem Oktober 1853 in die Erinnerung: »Seine Zeitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen — wir heißen ihn willkommen als starken Streiter.« Freundschaftlich hatte das Ehepaar Schumann im Hause meines Vaters, des um das Musikleben seiner Vaterstadt verdienten Bonner Oberbürgermeisters,

verkehrt. Ihm war es eine selbstverständliche Pflicht gewesen, für die Überführung Schumanns in die Heilanstalt des Dr. Richarz zu Endenich bei Bonn, die Pflege des tiefer und tiefer in die Nacht des Wahnsinns Versinkenden und das Begräbnis des Heimgegangenen treulichst bemüht zu sein. Bei seinen Besuchen in Endenich hat der Vater dem an Schumanns tragischen Ausgang rührendsten Anteil nehmenden jungen Brahms die Hand gedrückt. Er hat auch oft erzählt, daß bei der Beerdigung Schumanns am 31. Juli 1856, an der er mit einigen Verehrern des Verewigten teilnahm, Brahms schluchzend, einen Kranz in den Händen, mit Joseph Joachim und Albert Dietrich dem Sarge vorangegangen sei. »Erlauben Sie mir«, so schrieb wenige Tage später Klara dem Vater, »Ihnen hierdurch nochmals den innigsten Dank auszusprechen für alle Teilnahme, die Sie dem teuren Verewigten erwiesen. Der Worte habe ich nicht viele, noch faßt der Kummer all mein Denken und Fühlen in sich, doch glauben Sie mir, *warm* empfand ich Ihre Güte.«
Mit allen Fasern seines Herzens hat Brahms an Schumann gehangen. Das bezeugen auch seine dankbaren, schönen Worte in dem Briefe an den Bonner Philosophieprofessor Friedrich Heimsoeth aus dem Januar 1873. Am Grabe des Professors, in der Nähe des Schumannschen, habe ich mich ihrer ehrfürchtig erinnert: »Das Andenken Schumanns ist mir heilig. Der edle, reine Künstler bleibt mir stets ein Vorbild, und schwerlich werde ich je einen besseren Menschen lieben dürfen — hoffentlich auch nie ein schreckliches Schicksal in so bedauerliche Nähe treten sehen, so mitempfinden müssen.« Heimsoeth war auf vielen Gebieten der Kunst feinsinniger Kenner. Von einem Chor, den er dirigierte, habe ich zum ersten Male italienische Kirchenmusik gehört, und den Vater hat er bei der Sammlung Dürerscher Holzschnitte sachverständig beraten.
Ein erneutes Zusammentreffen mit Brahms brachte dem Vater die erste Gedenkfeier für Schumann, die im August 1873 in Bonn stattfand, und deren Reinertrag zur Errichtung eines würdigen Grabdenkmals des Meisters bestimmt war. An der Vorbereitung des Festes waren in erster Linie mein Vater und sein Freund Heimsoeth beteiligt. Brahms hatte zunächst die Einladung des Festkomitees abgelehnt. Seine Empfindlichkeit war verletzt worden, weil er, ich weiß nicht mehr aus welchen Gründen, an der musikalischen Leitung nicht beteiligt, auch sein Wunsch, zu Ehren Schumanns sein Requiem aufzuführen, nicht erfüllt worden war. Hocherfreut brachte der Vater die Nachricht nach Hause, daß Brahms doch, seinen Unmut niederkämpfend, zum Feste eingetroffen sei. Als Primaner sang ich in dem fast 400 Mitglieder zählenden Chor, der Schumanns Paradies und Peri sowie die Faustszenen zu Gehör brachte. Das bot mir Gelegenheit, Brahms in jenen Tagen öfter zu beobachten. Ich sehe den damals noch Bartlosen vor mir, wie er an einer der geselligen Veranstaltungen nach Schluß der Konzerte recht nachdrücklich allzu stürmische Huldigungen begeisterter Verehrerinnen abwehrte. Wie anders, gar

nicht herb oder zurückhaltend, schaute er aus auf der Terrasse in Rolandseck, wo sich nach der Gedenkfeier die Teilnehmer zu fröhlichem Abschied zusammengefunden hatten. Den Ehrengästen ließ der Vater durch jüngere Mitglieder des Chors aufwarten. Mir waren Frau Schumann und ihr Freundeskreis anvertraut. Voll stillen Glückes hielt Klara Umschau unter ihren Getreuen, und warm ruhte ihr Blick auf dem geliebten Johannes, in dessen großen blauen blitzenden Augen sie las, daß Schumanns Musik Frieden zwischen ihnen gestiftet hatte.

Jahrzehnte waren vergangen, als der Vater, seit 1898 auch ein stiller Bewohner des Bonner Friedhofes, dessen künstlerische Pflege er zu seinen liebsten amtlichen Aufgaben rechnete, Brahms zum letzten Male begegnet ist. Es war in der Frühe des Pfingstsonntags 1896 in der Kapelle unseres Campo Santo am Sarge Klara Schumanns. Brahms, so hörte ich, hatte ganz verstört ausgeschaut und heiße Tränen rannen über sein Antlitz, als die sterblichen Reste Klaras in die noch einmal geöffnete Gruft des vorausgegangenen geliebten Gatten zur letzten Ruhe gesenkt wurden. »Jetzt habe ich niemand mehr zu verlieren«, hat, wie Alwin von Beckerath mir erzählte, ihm der selbst schon vom Tod gezeichnete Brahms am Tage nach der Beerdigung geklagt.
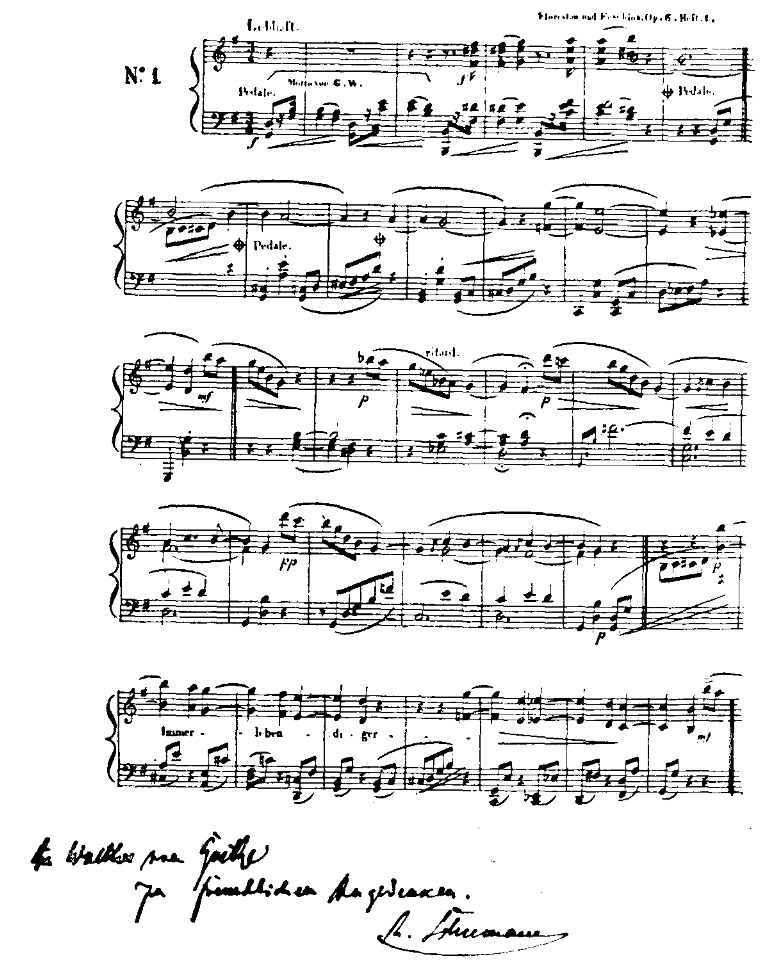
Mein Weg führte weiter an das Grab der Eltern des 1907 in Koblenz verstorbenen Provinzialschulrats Hermann Deiters. Der verdienstvolle Beethoven- und Mozartforscher, Brahms' erster Biograph, ist während seiner Amtstätigkeit am Bonner Gymnasium mein Lehrer gewesen. Mit besonderer Herzlichkeit habe ich daher seiner heute gedacht. Brahms und Deiters hatten sich 1856 in Bonn kennengelernt. Als Brahms, den es immer wieder zum Rheinland, einem herrlichen Garten Gottes, mit seinen musikfreudigen leichtbeschwingten Menschen hinzog, 1868 nach dem Besuch des Niederrheinischen Musikfestes in Köln den Sommer in Bonn zubrachte, wurden seine Beziehungen zu Deiters innigere. Er gewährte dem Freunde Einblick in die Handschrift des Deutschen Requiems, sprach erstmalig zu ihm von der »Wertherstimmung«, aus der sein c-moll-Klavierquartett Werk 60 geboren wurde, und lernte durch Deiters das Bruchstück der Goetheschen Harzreise in Reichardts Vertonung kennen. Am Rhein scharte sich im Laufe der Jahre um Brahms eine treue Gemeinde, der seine eigenwillig schwerblütigen und schwärmerisch verhaltenen Schöpfungen kostbarsten Besitz bedeuteten. Besonders in Köln, wo Franz Wüllner als verständnisvoller Verwalter des Brahmsschen Geistes wirkte, wuchs die Zahl der »Brahminen« ständig. Vor ihnen erlebten Brahms' Doppelkonzert für Violine und Cello sowie seine Motetten Werk 110 ihre Uraufführung.

Die letzte Station auf meiner Wallfahrt über den Friedhof war das Grab der alten Bonner Familie Heimann, in dem die Asche der ihr entstammenden Klara Simrock beigesetzt ist. In der Reihe der Brahms nahestehenden Frauen gebührt der 1928 im hohen Alter von 89 Jahren zu Berlin verstorbenen Witwe
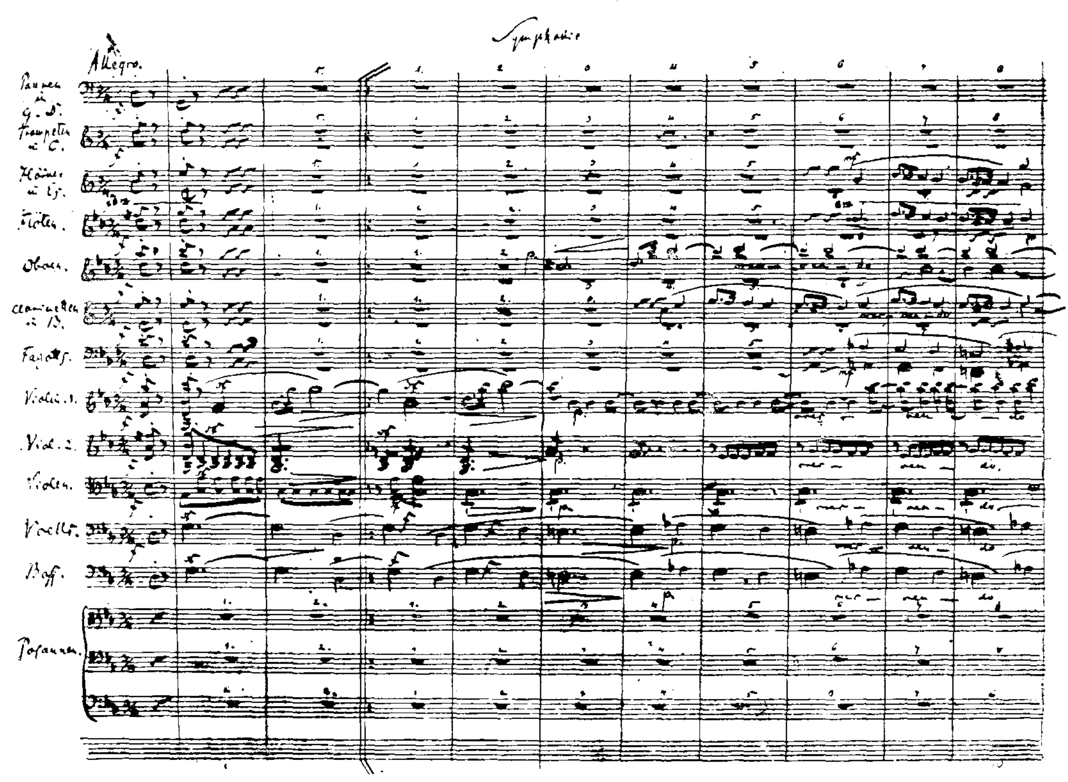
des Verlegers und vertrauten Freundes von Brahms, Fritz Simrock, ein bevorzugter Platz. Die von Brahms scherzhaft »Perle des Simrockschen Verlags« Genannte war eine Rheinländerin von bester Formung. Das sonnig Heitere ihres Wesens, ihre sprühende Geistigkeit und ihr verständnisvoller, aufgeschlossener Sinn für alles wahrhaft Schöne mögen den schwerblütigen spröden Brahms magnetisch angezogen haben.

Als ich 1884 von Bonn nach Berlin versetzt wurde, fand ich dank der alten freundschaftlichen Beziehungen meiner und der Simrockschen Familie mit der jungen Gattin bei Fritz und Klara Simrock herzliche Aufnahme. Sie haben mir zum guten Teil Ohr und Sinn geöffnet für den Zauber Brahmsscher Musik. Unvergeßliche Höhepunkte waren Aufführungen Brahmsscher Werke in dem mit erlesensten Kunstwerken, in erster Linie Böcklinschen Gemälden, geschmückten Musiksaal der Simrockschen Wohnung am Karlsbad 3. Wie sehr das Ehepaar an seinem »Hausheiligen« hing, wurde mir recht offenbar, nachdem ich Zeuge seiner tiefen Ergriffenheit bei der Aufführung des Deutschen Requiems in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche nach Brahms' Tode geworden war. Das Andenken an Brahms, den nach ihren Worten »größten Meister und edelsten Menschen«, stand auch im Mittelpunkt der Erinnerungen, in die sich Frau Klara in den stillen Jahren nach dem Tode des Gatten (1902) versenkte. Manches von dem, was sie mir über den heimgegangenen Freund erzählte, dürfte für die Beurteilung des Menschen Brahms nicht ohne Wert sein.

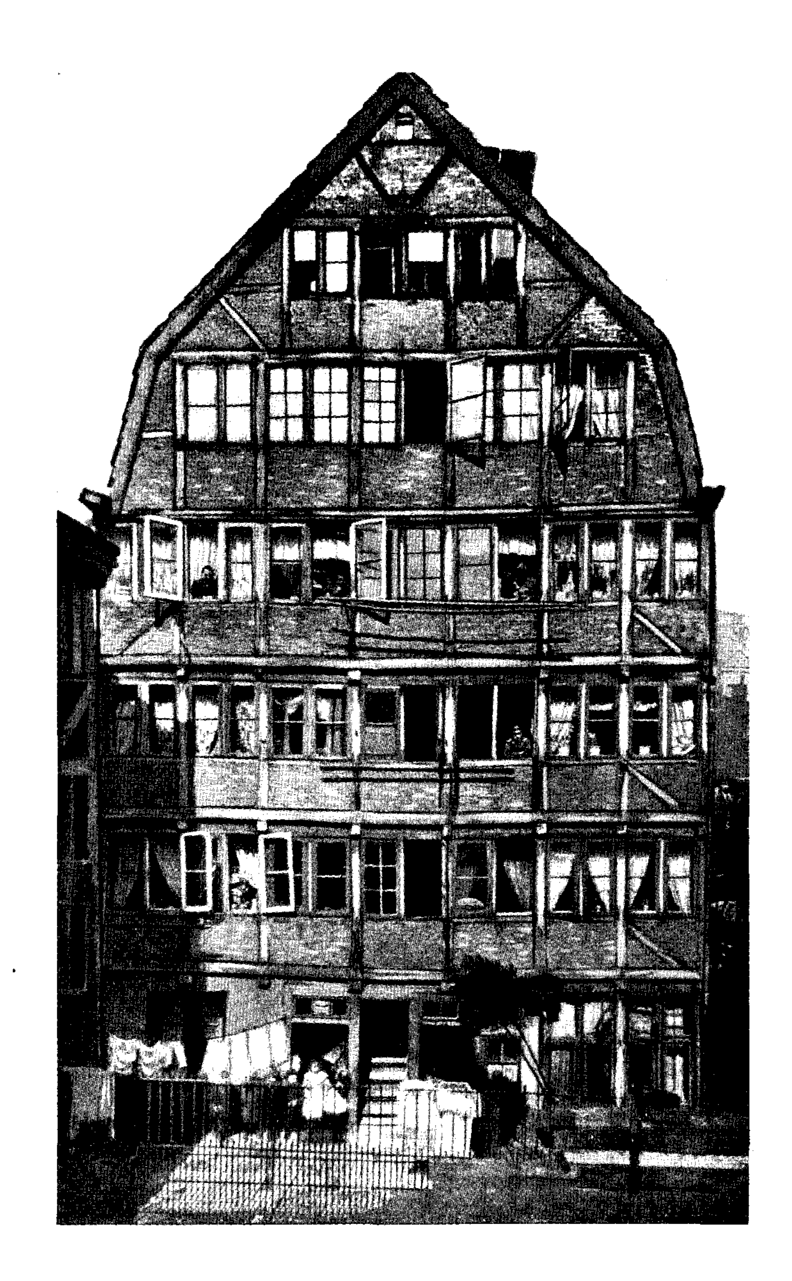
Oft hat Klara Simrock Brahms' Weg gekreuzt, ihn auch in Berlin empfangen. Mütterlich sorgte sie dann für den Gast, besserte in aller Heimlichkeit seine mitunter schadhaften Kleider aus, ersetzte, ohne daß es Brahms merkte, seine verschmutzten weißen Halsbinden oder seine zerrissenen Schuhe durch neue. Beim ersten Besuch von Brahms hatte sie sein Schlafzimmer mit allen erdenklichen Bequemlichkeiten ausgestattet. Zum Frühstück erschien der Meister gestiefelt und gespornt. »In dem prächtigen Brautbett«, sagte er lächelnd, »hab' ich diese Nacht sehr gut allein geschlafen.« Er zeigte sich nicht wenig überrascht, von der Hausfrau in einem bequemen Morgenkleid empfangen zu werden, und war glücklich darüber, daß auch er am nächsten Morgen in Hausschuhen und ohne Kragen zum Kaffee erscheinen durfte. Nach dem Frühstück setzte er sich an den Flügel mit dem Bemerken, daß er sich morgens mit Bach den Mund zu wischen pflege. Mit Wehmut gedachte Frau Simrock des letzten Berliner Aufenthalts von Brahms im Jahre 1896. Noch erfreute der hohe Gast sich erstaunlicher Frische. Bei dem trunkfesten Adolf Menzel war er eines Tages zum Frühstück, das sich bis zum späten Nachmittag hinzog. Heimgekehrt steckte Brahms den heißen Kopf in kaltes Wasser, zog sich eilig um und fuhr zu einem Festmahl. Gegen neun Uhr abends fand er sich wieder bei Simrocks ein, speiste mit gutem Appetit zu Nacht und hat dann noch bis zum frühen Morgen musiziert.



Ein Blatt aus Robert Schumanns „Davidsbündlertänzen“



Erste Partiturseite der unveröffentlichten Jugendsinfonie Robert Schumanns



JOHANNES BRAHMS' GEBURTSHAUS
in Hamburg
(Aus Max Kalbecks Brahms-Biographie. Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, Berlin

Simrocks sind wiederholt mit Brahms in Lichtental bei Baden-Baden gewesen. Der Meister sprudelte von Geist und Laune. Man nahm die Mahlzeiten gemeinsam ein und trank den Kaffee in der Laube bei Brahms, der den Kuchen einkaufte. Abends traf man sich zum Bier im Bären, wo Simrocks wohnten. Nach einer besonders schweren Sitzung ist Brahms, das »Horch auf den Klang der Zither« pfeifend, lange vor der zur ebenen Erde gelegenen Simrockschen Wohnung auf und abspaziert. Nicht selten hat er die Freunde aus der heitersten Unterhaltung plötzlich verlassen und ist in die Einsamkeit geflohen. Bei Kohlenbrennern hat er einmal zwei Tage verträumt. Im August 1812 machten Simrocks mit Brahms, seinem Gast und Freund Karl Reinthaler und dem Brahms innerlich nicht nahestehenden Max Bruch, einen Ausflug nach Allerheiligen und Rippoldsau. In Allerheiligen wurde der Nacht mit Sorge entgegengesehen, da Brahms als Schnarcher gefürchtet war. Es standen dort nur zwei nebeneinander liegende Zimmer zur Verfügung. Eins bezogen Brahms, Reinthaler und Bruch. Zunächst blieb alles ruhig, aber dann begann Brahms so grausam zu sägen, daß auch Simrocks wach wurden und Fritz ärgerlich die Türe zum Nebenzimmer öffnete. Was erblickte er? Bruch saß schwer seufzend auf seinem Bettrand, während Reinthaler mit Pantoffeln nach Brahms warf. Dieser ließ sich aber nicht stören, legte sich auf die andere Seite und schnarchte fort. Beim Frühstück versicherte er höchst vergnügt, trefflich geschlafen zu haben. In Baden-Baden überraschte Frau Simrock ein Brief, dessen kurzer Inhalt war: Haben Sie Brahms geheiratet? Der Absender hatte in der Rippoldsauer Fremdenliste gelesen: »Johannes Brahms, Musikverleger und Frau Klara aus Berlin, und Fritz Simrock, Komponist aus Wien.« Brahms war der heimliche Urheber dieser neckischen Eintragung gewesen.

Immer wieder betonte Frau Simrock, wie tief religiös Brahms gewesen sei. Das schien ihr ganz selbstverständlich bei einem Manne, der das Neue Testament stets bei sich trug. Sie rühmte auch Brahms' mildes Urteil. Man dürfe über die Menschen nicht häßlich sprechen, habe er ihr oft erklärt. Im Verkehr mit Damen sei er immer höchst zart gewesen, während er in Herrengesellschaft saftige Anekdoten nicht verschmähte, ihm besonders zusagende sogar in sein Notizbuch eintrug. Klara Schumann und Brahms haben nach den langjährigen Beobachtungen Klara Simrocks wie Schwester und Bruder zueinander gestanden. Für Julie Schumann, die spätere Gräfin Marmorito, sei Brahms heiß entflammt gewesen. Sein tiefes Interesse für Elisabet von Herzogenberg habe die nicht überrascht, welche die ebenso schöne wie geistvolle Frau kannten. Eine Heirat mit der Sängerin Hermine Spieß sei niemals ernstlich in Frage gekommen. Jedenfalls war Brahms, so meinte Frau Simrock, Mensch genug, um den Segen des Familienglücks zu empfinden, aber mit einer Lebensgefährtin sei es ihm ergangen, wie mit einem Operntext. Nach beiden habe er zeitlebens vergeblich gesucht.

Wußte Klara Simrock bei dem im Alter immer rauher werdenden Brahms oft eine ihm fremd gewordene Fröhlichkeit hervorzurufen, so berührten ihre Gespräche doch auch viele ernste Fragen. So sprachen sie einmal über Ehescheidungen, die Frau Klara entschieden bekämpfte, besonders, wenn Kinder der Ehe entsprossen waren. »Brahms sah mich aus seinen saphirblauen Augen gerührt an und ergriff meine Hand, die er innig küßte.« Ein anderes Mal, Fritz Simrock war auch zugegen, wurden höchste Menschheitsprobleme erörtert. »Brahms sprach so wahr und schön, wie ein Prophet, so daß selbst mein Mann schwieg, der sonst nicht leicht den Mund hielt.« Wie hohe Anforderungen Brahms an sich stellte, beweisen die an Frau Simrock gerichteten Worte: »Viele Komponisten schreiben gleich nieder, was ihnen einfällt, und veröffentlichen es. Habe ich einen musikalischen Gedanken, so bringe ich ihn nicht gleich zu Papier, warte vielmehr ab, bis er ausgereift hat. Auch dann ist es ungewiß, ob er den Weg in die Öffentlichkeit oder in den Ofen nehmen wird.« »Hätte ich Schuberts oder Dvoráks Melodienreichtum«, hat der Meister ein anderes Mal wehmütig bemerkt. Klara Simrock hütete wie ein Kleid die von Brahms erhaltenen Briefe. Damit diese später keine fremde Hand berührte, hatte Klara gewünscht, daß ihr Schatz sie auf der letzten großen Reise begleite. Demzufolge haben die Flammen, welchen Frau Simrocks sterbliche Reste übergeben wurden, auch Brahms' Briefe vernichtet. Man hatte sich aber vorher vergewissert, daß für die Brahms-Forschung wichtige Quellen nicht verschüttet wurden. Jene Briefe bezeugten nämlich nur in bisweilen humorvollen Wendungen Brahms' hohe Verehrung für die rheinische Freundin.

Frau Simrock unterhielt sich einmal mit mir über unseren gemeinsamen großen Landsmann Ludwig van Beethoven. Ich erinnerte an die Ansprache Franz Grillparzers im Herbst 1827 an Beethovens Grabdenkmal: »Von jeher sind Dichter gewesen und Helden, Sänger und Gotterleuchtete, daß an ihnen die armen zerrütteten Menschen sich aufrichten, ihres Ursprungs gedenken und ihres Zieles.« Das sind wundervolle Worte, meinte Frau Simrock, auch Brahms ist einer dieser Wohltäter der Menschheit gewesen. Freudig stimmte ich zu, und in diesem, in schicksalsschwerer Zeit noch vertieften Bekenntnis zu Brahms sollen meine Erinnerungen ausklingen.

ALFRED LORENZ: DAS GEHEIMNIS DER FORM BEI RICHARD WAGNER, BAND IV: PARSIFAL

MAX HESSES VERLAG, BERLIN

Im Streit über Wagner, sofern er sachlich geführt wird, fragt es sich besonders, ob die Musik, losgelöst vom Drama, etwas von ihrem Werte einbüße. Diesen Zweifel bewegte auch Nietzsche in seinem Inneren, als er den Ring zu beurteilen hatte, und er entschied sich dahin, daß hier die Stilgesetze der bisherigen Musik verleugnet seien; wer sich an

Wagner gewöhne, verliere das Gefühl für jene Gesetze. Der Positivist Petzoldt äußert in seiner Einführung in die »Philosophie der reinen Erfahrung«: weil alles Dramatische schon durch Reim und Rhythmus, vollends durch Musik beeinträchtigt werde, sei das musikalische Drama eine ästhetische Unmöglichkeit. Ähnlich berichtet Leopold Ziegler im »Logos« (I 371 f.) über die »Tyrannis des Gesamtkunstwerks«. Nietzsche selber, der solche Mißverständnisse ausgestreut hat, sieht aber doch eine Möglichkeit, wie sich dramatische Dichtung und Musik vereinen ließe, indem er bekennt: »Mir schwebte eine sich mit dem Drama deckende Sinfonie vor.« Er hatte also die Einheit von Wort und Ton als Wunschbild vor sich, wie etwa Lessing oder Herder. Nur blieb es ihm versagt, sich des gegebenen Kunstwerks zu bemächtigen, weil seine Eindrücke nicht stark und gerade genug waren, sondern abgebogen wurden. Von Wagner andererseits bezeugt Hans von Wolzogen, daß es gerade auch der musikalische Aufbau gewesen sei, dessen Erklärung er sich von seinen Freunden gewünscht habe. Sowohl Nietzsches Forderung als Wagners Sehnsucht ist vom Münchener Universitätsprofessor *Alfred Lorenz*, früherem Generalmusikdirektor in Koburg (einem Sohne des Geschichtsforschers Ottokar Lorenz), in vollkommener Weise erfüllt worden. Seit 1924 erschien von ihm ein großes Werk über *Ring*, *Tristan*, *Meistersinger*, dessen Abschluß, der *Parsifalband*, soeben die Presse verläßt. »*Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*« (so lautet der Gesamttitel) ist wirklich enthüllt. Den Irrtümern von Freund und Feind zeigt sich ein klarer Ausweg, der ins Freie, ins Licht führt. Durch Zerlegung großer Teile gewinnt Lorenz »Perioden« (im Parsifal 22, 19, 20 aus den drei Aufzügen). Diese Einzelteile prüft er auf ihre Rundung. Er findet gewisse einfache Arten, wie kleinste Abschnitte einander folgen. Sie entsprechen sich im schlichten Ebenmaße des Hin und Her, des Auf und Ab. Kommt ein Drittes dazu, so ordnet sich das Gebilde als Meistersingerbar oder als Bogen. Aus solchen einfachsten Folgen bauen sich dann größere Gefüge mannigfacher Zusammensetzung. So kann sich der Stollen (nach griechischer Benennung die Strophe) eines Großbars, ebenso sein Abgesang, vielleicht als Bogen herausbilden. Oder es mag sich dasselbe Gesetz wiederholen, so daß in einem Großbar genau drei kleine Bare stecken. Auch kann die einfache Entsprechung etwa den Mittelsatz eines Bogens gestalten. In jedem der vier Bände seines grundlegenden Werkes stellt Lorenz die einfachen und zusammengesetzten Formtypen dar, wie er sie aus Wagner geprägt hat; darüber ist auch im Dezemberheft 1930 der »Musik« bei Besprechung des Meistersingerbandes berichtet worden.

Bei näherem Zusehen wird man nun finden, daß Zwei- und Dreiteilung, wie ich sie in meiner Musikästhetik (Sammlung Göschen) für den Taktrhythmus als maßgebend nachwies, auch bei größerer und größter Formung die letzten und zugleich die einzigen Maßstäbe sind, nach denen sich unsere musikalische Wahrnehmung regelt. So bilden die drei Akte zusammengenommen in den Meistersingern einen Bar, im Tristan und hier im Parsifal — nach Lorenz — einen Bogen. Allerdings kann man im Aufbau der Formen nicht mehr wie im einzelnen Takt nach Betont und Unbetont einteilen, sondern empfindet gleichwertige Entsprechung, freut sich an Gegensatz, Steigerung, Rückkehr. Aber die Zahlen Zwei und Drei verharren doch als die letzten und höchsten Möglichkeiten, die unser Gefühl umklammert. Sollte sich hieraus nicht jene Verehrung begreifen, welche griechische Denker gewissen Urzahlen als Mächten rhythmischen Geschehens entgegenbrachten? Für das Verständnis unserer Musikgeschichte sind die Entdeckungen von Lorenz von unabsehbarer Tragweite: alles vor Wagner Geleistete erscheint in hellerem Lichte! Durch nichts wird zugleich seine Ursprünglichkeit so einleuchtend erwiesen wie dadurch, daß der Musikdramatiker, dem die Zunft jede Formkraft absprach, alle bisherigen Formungen besser verstehen lehrt. Doch bleiben wir bei Wagner selbst!

Jeder Leser des Parsifalbandes wird, wenn er am Lernen Freude hat, mit dem Wohlgefühl des Beschenkten die Einteilungen begrüßen, die ihm Lorenz vorlegt. Wie uns der Kenner einer Blume beglückt, wenn er ihre Teile sinnig aufbaut, ebenso bereichert uns Lorenz mit seinen neuen Erkenntnissen. »O Wunder! Wo hatt' ich die Augen?« Gleich im Vorspiel rundet sich der Abendmahlspruch zu einem Bogen. Als solchen umschließen wir auch die Heilandsklage, die Klage des Amfortas, die Gralszene. Letztere ist zugleich Abgesang im barförmigen ersten Akt, dessen zweiter Stollen bei der Titurelerzählung mit dem gleichen Bildeindruck beginnt wie der erste. Ein Bogen ist ferner im zweiten Akte die Szene der Blumenmädchen. Wie der dritte Akt dem ersten entspricht, finden wir glänzend aufgehellt. Im einzelnen kann die Singstimme, wo sie eigene Wege geht, die Formen überschneiden oder auch den sinfonischen Fluß unterbrechen. Allen diesen Formuntersuchungen kommt nun etwas zustatten, worauf der Leser als auf einen Vorzug besonders achten möge: Lorenz belehrt zugleich über die *Harmonieführung*, und zwar als ein Gelehrter, der wie nur wenige, die Fähigkeit künstlerischer Eindrücke mit genialer Kraft des Ordnens verbindet; darin ist er Riemann überlegen, dessen Werte er übrigens ohne Abzug anerkennt. Gerade im Harmonischen erfordert Wagners letztes Werk eine geschärfte Urteilskraft, die bei allen Fragen Rat weiß. Wie Bach die Möglichkeiten der Fuge erforschte, so scheint sich Wagner in der Bayreuther Zeit die Möglichkeiten der Akkorde und ihrer Folgen vergegenwärtigt zu haben. Die Freiheit, die er sich dann im Parsifal nahm, erweitert und steigert das Tonartgefühl zu gewaltiger Spannung; im Vergleich damit erscheint, wie Lorenz bemerkt, früheres Empfinden eher als Tonartbeschränkung. Der Enharmonik ist scharfe Aufmerksamkeit gewidmet. Über die wirkliche Rückführung entscheidet nur das Ohr. Das As-dur am Schluß des Vorspiels hört Lorenz um ein pythagoräisches Komma verschieden vom Anfang; auch Mozart und Beethoven leiten nicht immer einwandfrei in die Grundtonart zurück. Der Ring zeige übrigens mehr Vorsicht als Parsifal. Die Schreibweise könne über den Sachverhalt täuschen; so liege am Schluß des Werkes bei den Erlösungsworten Fes (nicht E) vor, welches zuletzt in der Quintenreihe nach Des und As aufsteige. Wichtig sind die Betrachtungen über Scheinkonsequenzen, mit Anwendung auf Gral und Klingsor; sodann die Untersuchungen über den »Balsamakkord«, über das Parsifalmotiv. Die ganze Gründlichkeit des Lorenzischen Verfahrens offenbart sich in der Belehrung über den »mystischen Akkord« (Seite 29—44, vgl. auch 70, 125, 137, 190). Dieser wird nicht allein vom gestaltungsgleichen Tristanakkord tunlichst unterschieden, sondern durch das Parsifaldrama hindurch in 92 Fällen erspürt, deren Verzeichnis nach Merkmalen nicht weniger gewissenhaft aussieht als die strengste Aufreihung botanischer Lehrbücher.

Auch die *Motivkunde* verdankt Lorenz gewaltige Anregungen. Zunächst hinsichtlich musikalischer Zusammenhänge. Gral und Speer, Gral und Blumenmädchen, Parsifal und Kundry, Parsifal und Karfreitagszauber, Glocken und Öde — ihre melodischen Linien werden mit erfolgreicher Gewissenhaftigkeit verglichen. Man sehe z. B. auch die Tafel auf Seite 149. Manchem erscheint solches Gegenüber vielleicht zu genau. Es ist aber nicht dazu bestimmt, unsere Einbildungskraft einzuzwängen und festzufahren, sondern gewissen Bahnen nachzugehen, auf denen sich die musikalischen Elemente, eins mit dem andern, im schöpferischen Vorgang verbanden. Außerdem ist der Gelehrte nicht blindlings auf Anhäufung der Ähnlichkeiten bedacht, sondern weiß auch durch Unterschiede zu trennen; so den Anklang ans Ringmotiv bei Kundry (»Von weiter her«). Nach so vielem, was seit Wolzogen über das Thematische gesagt worden ist, wirkt einigermaßen verblüffend, wenn Lorenz ein neues Motiv, das der »ethischen Frage«, entdeckt; die Benennung richtet sich nach Parsifals Frage: »Wer ist gut?« Von der Eigenart dieser Tonfolge überzeugen die Ausführungen der Seiten 62—66, 74, 136.

Gerade hier greift die Untersuchung zugleich nach dem tieferen und tiefsten Sinn des musikalischen Einfalls: Gedanken aus der *deutschen Mystik*, insbesondere von Meister Eckart, der immer klarer ins Bewußtsein der Gegenwart tritt, erscheinen als Spiegel Wagnerscher Musik.

Auch sonst lenkt uns der Verfasser nach der Seite des *seelischen Ausdrucks*, wie er mit dem Einzelmotiv oder mit seiner Einfügung in den Bauplan gegeben ist. So wird die träumerisch-leidvolle Wendung im Parsifalmotiv liebevoll erfaßt; sie entspricht genau der Stelle Wolframs, die vom grundlosen Weinen des Knaben erzählt. Wie sich Gefühle berühren und mischen, zeigt Lorenz als überlegener Harmoniker an der Sprache der Akkordfolgen (z. B. Seite 106). Und was die Form angeht, so versteht er sie im Grunde als »die Beschaffenheit der im Innern des Kunstwerks webenden Gedanken«. Beispiele solcher Auffassung im ersten Akte ist »nur aus der Symmetrie die geistige Deutung der Waldesmorgenpracht als Erlösung aus Siechtumsknechtschaft klar geworden«. Die 15. Periode im zweiten Akt ist tonartlich nicht abgerundet, weil die Entwicklung Parsifals in keine Anfangsstimmung zurückführt, sondern zu etwas Neuem hindrängt. Dem vergleichenden Formplan des ersten und dritten Aktes werden dichterische und denkerische Parallelen zugeordnet.

Im Verfolg der musikalischen Erlebnisse dringt Lorenz mithin *unmittelbar in die Dichtung* ein: gerade von der Musik her leiten sich die Eindrücke, die das *Werk* als *heldische Überwindung des Tragischen* erfassen. Wird auch »der Menschheit ewig blutende Wunde nur im Kunstwerk geheilt«, so bleibt die Tat nicht minder groß, die das Wunschbild der Befreiung durchs Heldische aufstellt. Sehr klar arbeitet Lorenz im Zusammenhang damit zugleich auch den Fortschritt des dritten Aktes gegen den ersten heraus: dort ein fest geregelter Gralsdienst, hier eine zukunftssichere, helmbewehrte Volksgemeinschaft. Der erste Akt erinnert in etwas an kirchliche Bindung, wiewohl das Liebesmahl nicht der Kommunion gleichzusetzen und keines der beiden Einzelbekenntnisse gemeint ist. Hauptsache bleibt aber jedenfalls durchs Ganze der *lebenbejahende Zug*, den Lorenz z. B. in den aufsteigenden Sexten des Gralmotivs und der Blumenmädchen findet. Diese Haltung übersah Nietzsche. Was S. 4, 15, 62, 163 über ihn gesagt ist, hat guten musikalischen Grund. Im übrigen dürfen wir auf die Arbeit hinweisen, die Lorenz jüngst im Wagnerheft der »Musik« über »Die Religion des Parsifal« veröffentlicht hat.

Weitere Abhandlungen des Verfassers verzeichnet das Schlußwort. Darunter sind Arbeiten auch über *Bach*, *Mozart*, *Beethoven*, welche Meister gleichfalls im Parsifalbuche mit aufschlußreichen Hinweisen bedacht werden. Es ist nicht so, daß nur Wagnerfreunde aus Lorenz Gewinn zögen: *Orchesterleiter* können vieles von ihm lernen (man denke nur an ihren Hang, bis zur nächsten gleichen Tonart zu kürzen!). Ebenso *Klavierspieler*, denen Formfragen oft ebenso fern liegen wie den Dirigenten. Was die Aufführung des Parsifal selber betrifft, so wendet sich Lorenz auch an den *Spielleiter:* die Wandelbilder dürfen nicht wegbleiben.

Ein schöner Zug des Verfassers ist, daß er *Anregungen Mitstrebender* namhaft macht; erwähnt sind z. B. Otto Baensch, der Kenner der neunten Sinfonie Beethovens; Hans Alfred Grunsky, aus dessen (noch ungedrucktem) Brucknerwerk der Ausdruck »Gegenbar« stammt; auch auf Liszt hat Joachim Bergfeld die neuen Erkenntnisse angewandt. Über Fragen, die Wagners Schaffen angehen, erteilte Otto Strobel (Bayreuth) Auskunft (über die anfänglichen Synkopen im Baß der ersten Verwandlung). Außer Golther, Prüfer, Kirsten und andern ist es namentlich Hans von Wolzogen, dessen Leistungen verdiente Anerkennung finden, weil sich sein Sinn für musikalische Formung an vielen Stellen seines Leitfadens ausprägt.

Das *ausgereifte Werk*, das Lorenz nach langjähriger Beschäftigung mit dem Stoffe darbietet, ist keineswegs bloß ein zusammenhängendes Lehrbuch für den Fachmann, sondern kann vom Laien an beliebiger Stelle befragt werden; wir raten ihm, an das anzuknüpfen, was ihm bisher vom Drama näher bekannt und vertraut ist. Je genauer er eindringt, desto höher wertet er die Leistung, die Lorenz angesichts der besonderen Schwierigkeiten gerade des letzten Wagnerschen Werkes als denkerisch geschulter Künstler, als künstlerisch erfahrener Denker zum Stolz der deutschen Musikwissenschaft vollbracht hat. Vor allem werden die vier Bände nun dem musikalischen Unterricht neue Wege weisen. Mit Bedauern vernehmen wir, daß der ursprüngliche Plan, in einem *fünften* Bande die frühen Werke bis zum Lohengrin zu untersuchen und die Formen der späteren nochmals miteinander zu vergleichen, der Not der Zeit geopfert werden soll. Hoffentlich nur vorläufig!

Karl Grunsky

WILHELM DILTHEYS »VON DEUTSCHER DICHTUNG UND MUSIK«

VERLAG: B. G. TEUBNER, LEIPZIG

»Studien zur Geschichte des deutschen Geistes« sollte nach Diltheys Absicht das Werk heißen, von dem hier einzelne große Abschnitte aus dem Nachlaß veröffentlicht werden. Hermann Nohl und Georg Misch haben sie für die Publikation eingerichtet. Die jetzige Überschrift »Von deutscher Dichtung und Musik« wurde vermutlich gewählt, um anzudeuten, daß in diesem Buche auch einzelne Abschnitte von Musik handeln. Da diese aber schon äußerlich den übrigen Teilen gegenüber zurücktreten, so sei zunächst festgestellt, daß der Hauptinhalt die deutsche Dichtung anbetrifft: »Germanische Welt«, »Ritterliche Dichtung und nationales Epos«, Klopstock, Schiller, Jean Paul. Nur der Mittelabschnitt von 110 Seiten — weniger als ein Viertel des Buches — bezieht sich auf Musik. Das ist wichtig zu bemerken, weil es schon äußerlich die richtige Einordnung dieser musikalischen Abhandlungen kennzeichnet. Schütz, Bach, Händel, Haydn, Mozart sowie Beethovens Fidelio und 9. Sinfonie werden in Einzelabhandlungen dargestellt, die unter dem Titel »die große deutsche Musik des 18. Jahrhunderts« zusammengefaßt sind.

Niemand wird von einem Buch dieser Art neue Forschungsergebnisse erwarten, wohl aber Verbindungslinien, Aufhellungen aus sonst unbeachteten Richtungen und Bezugnahmen. Zeigt sich Dilthey doch in den literarhistorischen Abhandlungen stets als der hochkultivierte Denker mit erstaunlich weitreichendem Umblick. Dabei hat er die Fähigkeit, Musik zu hören, wenn auch gewissermaßen in Feierstunden, so daß sie für ihn sozusagen auch in der Betrachtung nicht Objekt der Arbeit ist, sondern des erholsamen Vergnügens. Solchem Buch gegenüber regt sich die alte Frage: brauchen wir eigentlich eine besondere Musikschriftstellerei? Gemeint ist nicht Musikwissenschaft. Gemeint ist jene zentaurenhaft scheinende Art musikalischen Schrifttums, die weder vom Wissenschafter, noch vom Literatur-Literaten als vollwertig genommen wird, und doch in ihrer Vereinigung von fachmusikalischem Wissen und sprachlich gestalteter Form die einzige begriffliche Verbindung herstellt zwischen dem Laien und der Kunst. Wäre es nicht, drastisch gesprochen, denkbar, daß eine streng philologisch gerichtete Nur-Wissenschaft das reine Material herausputzte, worauf dann Männer von der Bedeutung und allgemeinen Erkenntniskraft eines Dilthey (vorausgesetzt es gäbe deren in einiger Anzahl) die geisteswissenschaftliche Einordnung vornähmen? Wir sparten eine lästige Zwischengattung des Fach-Schrifttumes, außerdem erhielte die Musik sofort die ihr angemessene

Stellung im Kollegium der Künste angewiesen, während sie jetzt immer mit einiger Verlegenheit für sich allein steht, scheinbar zwar sehr geschätzt, aber dabei doch wie ein etwas exotisch angehauchtes Wesen sozusagen niemals als einwandfrei gesellschaftsfähig genommen wird.

Das alles wäre nicht nötig, wenn es gelänge, auf Grund wissenschaftlicher Vorarbeiten anderer die Musikliteratur aus ihrer Sonderstellung zu befreien. Dilthey hat es versucht, die vorliegenden Fragmente lassen die Absicht erkennen, Musik in eine allgemein gehaltene Geistesgeschichte mit einzubeziehen. Der Torso-Charakter dieser Abhandlungen verbietet die präzise Beantwortung der Frage, ob der Versuch gelungen ist. Soweit indessen ein Urteil möglich scheint, muß es auf *nein* lauten. Es geht nicht. Man kann über Musik nicht mittelbar schreiben, es handele sich denn um allgemeine Erkenntnisse philosophischer Art. Stehen wir aber konkreten Einzelaufgaben gegenüber, also der Behandlung bestimmter Persönlichkeiten, besonderer Gattungen, so kommen wir ohne unmittelbare Fachbeziehung zur Materie nicht voran. Es zeigt sich, daß der Wert der Darstellung immer wieder nur auf der Schärfe des eigenen Einblickes in die Materie selbst beruht. Stellt man Diltheys Abhandlungen über Schütz, Bach, Händel neben die über Walter von der Vogelweide oder Schiller, so spürt man den Abstand. Er ist vergleichbar dem Eindruck eines Redners, der dort ein Gedicht in fremder, ihm selbst nicht geläufiger Sprache vorträgt, während er hier freiströmend, meisterlich improvisierend im heimatlichen Tonfall erzählt.

*

Das zur grundsätzlichen Kennzeichnung dieser Musikaufsätze, aus der besonderen Hochschätzung der Persönlichkeit Diltheys und Würdigung des mit der Veröffentlichung solcher Abhandlungen verbundenen Problemes. Selbstverständlich schreibt ein Mann von der allgemein gerichteten Erkenntniskraft und Geisteskultur eines Dilthey auch da anregend über Musik, wo er durch eine fremde Brille sieht. Man wünscht nur, er hätte weniger Fachliteratur studiert und verließe sich mehr auf sich selbst, er wäre bei größerer sachlicher Unbefangenheit wohl imstande gewesen, manches aufschlußreiche Wort zu sprechen. Das merkt man besonders da, wo er versucht, sich die gleichsam schulmäßig erworbenen und respektvoll geglaubten Anschauungen seiner Autoritäten innerlich frei zurecht zu legen und zu eigenen Formulierungen umzubilden: in den zur Literaturgeschichte hinüberweisenden Ausführungen über Haydns Oratorien- und Mozarts Operntexte. Die Schütz-, Bach- und Händeldarstellung dagegen ist in den Grundzügen völlig von Spitta und Kretzschmar abhängig, die Durchblicke auf Wagner wiederum zeigen die gutgläubige Übernahme der Wagnerschen Theorien — wenn Dilthey z. B. in bezug auf Gluck und Händel meint: »beide bereiten Richard Wagner vor und sie erweisen, wie tief die in der griechischen Tragödie wirkende Intention fortwirkt«. Da kommen denn auch die Entwicklungsthesen des 19. Jahrhunderts zum Vorschein, während das eigentlich Fachmusikalische eben leider nach schöngeistigem Dilettantismus schmeckt.

Man kann auf diese Art zu klugen Umdeutungen der Ideen anderer kommen, aber man kann nicht zu dem Bezirke jener eigenen neuen Ideen gelangen, die einem Manne wie Dilthey sonst zuströmen und ihm auch hier zuströmen würden, müßte er nicht dauernd an Krücken fremder Erkenntnisse gehen und die Gefährlichkeit des Terrains beachten. Unberührt von dieser grundsätzlichen Einschränkung bleibt freilich das Erstaunen über die geistige Regsamkeit, die sich aus dem engeren Fachkreise zu solcher, nicht eigentlich falscher, nur uneigener Erkennung der Nachbargebiete aufzuschwingen vermochte.

* * *

* OPERN-URAUFFÜHRUNG *

HANS KRASA: VERLOBUNG IM TRAUM (Prag, Deutsches Theater)

Unter den sudetendeutschen Komponisten ist *Krasa* wohl derjenige, dessen Werke am weitesten in der Welt herumgekommen sind. Seine Musiksprache ist immer dem Zeitgeist nahe gewesen und hat von Anfang an die Elemente, soweit sie fortschrittsbejahend waren, in sich aufgenommen. Die Dostojewskij-Novelle »Onkelchens Traum« wurde von zwei Prager Literaten, Rudolf Fuchs und Rudolf Thomas, wirksam auf die Szene gestellt. Die Kontrastierung menschlicher Charaktere im Milieu der russischen Kleinstadt, Seelen, die mit aller Kraßheit gesehen werden. Das Schicksal der weiblichen Hauptfigur Sina, die im Brennpunkt bizarrer Ereignisse, im Reflex ihrer grell gezeichneten Gegenspieler, besonders des klapprigen, gedächtnisschwachen Fürsten steht — all das regt an, ist psychologisch merkwürdig und bewegt. Tragikomik, Ironie, Groteske und echte Tragik sind Triebfedern und Ergebnisse des Verlaufs.

Hans Krasa ist auch in dieser Oper ein Ziseleur, ein Künstler, der sein Material selbst in den Phasen der Leidenschaft mit Behutsamkeit formt. Seine westlich orientierte Musiksprache kommt klar und kultiviert zum Ausdruck, das polyphone Gewebe bleibt bei aller Kompliziertheit im Orchester wie im Vokalsatz durchsichtig, disharmonische Härten werden instrumental gemildert, seine Gedanklichkeit ist nie beschwert.

Souverän die Verteilung der Gefühlsbezirke und die Gestaltung. In dieser Konversationsoper, die von einer originellen Rahmenhandlung begrenzt wird, ist die Musik um Sina gleich von ihrer ersten Szene an in zarte Empfindung getaucht, Poesie, Leidenschaft und gesangliche Artistik charakterisieren die Partie, in der aber auch der Höhengrad des Gefühlsgehalts für das Gesamtwerk definiert erscheint. Von grotesker Färbung die rhythmische, melodische und harmonische Silhouette des Fürsten. Wie Krasa Ensembles baut, das sieht man im Quintett, das bei der Verlobung des Fürsten zu hören ist, eine kontrapunktisch freigefügte Gruppe, die gegen die Hauptdarstellerin geführt wird, die die Bellinische »Casta diva-Arie« singt. Ein Duett in italienischer Manier des Intrigantenpaars Paul und Nastasia ist ein theaterwirksamer Aktschluß. Reiche melodische Erfindung in den Traumerzählungen des Fürsten läßt aufhorchen, gewandt ist die Behandlung des Doppelchors der Klatschbasen von Mordasow, effektvoll die Ouvertüren und das Zwischenspiel.

Die Aufführung unter *Georg Szell* hatte ausgezeichnete Qualitäten, er hat die Musik mit ganz besonderer Feinheit plastisch auf der Bühne wie im Orchester interpretiert. Die Bilder Pirchans bewiesen neuerdings die Originalität ihres Meisters, die schauspielerische Durchbildung der Sänger durch Renato Mordo war durchwegs stilgemäß, das Organ *Hilde Konetznis* hat in Farbe und Volumen berechtigtes Gefallen erregt, *Heinrich Hölzlin* als Fürst konnte stimmlich und darstellerisch das gewohnte Niveau halten wie Frau Kindermann als Nastasia und Frau Merker als Brautmutter.

Erich Steinhard

* MUSIKFESTE *

DAS BEETHOVEN-FEST DER STADT BASEL

Eine jahrzehntealte Tradition, in der die Begriffe Treue und Hingabe als wesentliche Bestandteile musikalischer Kultur eingeschlossen sind, ließ das Beethoven-Fest der Stadt Basel, dem *Felix Weingartner* den hohen Ernst und die reine Abgeklärtheit seiner Dirigentenpersönlichkeit lieh, zu einem großen und unvergeßlichen Ereignis werden.

Eine technisch und musikalisch schlechtweg vollendete Wiedergabe der »Missa solemnis« durch den Basler Gesangverein bildete den imposanten Auftakt der Veranstaltungen. Der klanglich und dynamisch meisterhaft singende Chor, das vorzüglich zusammengestimmte Soloquartett (*Mia Peltenburg, Ilona Durigo, Karl Erb* und *Hermann Schey*) und das ausgezeichnete Orchester wurden unter der Führung von *Hans Münch* zu einem idealen Instrument von fesselnder Kraft des Ausdrucks.

In vier Sinfoniekonzerten, denen *Adolf Busch* und *Rudolf Serkin* ihre Mithilfe schenkten, hörte man die großen, unvergänglich schönen Instrumentalwerke, das Violinkonzert in D-dur, sowie das Klavierkonzert in G-dur. Wein-

gartner setzte sich mit diesen ausnahmslos nach der Tiefe schürfenden und meisterhaft gegliederten Interpretationen ein unvergeßliches Denkmal, und der *Basler Gesangverein* machte sich um den virtuos und mit begeisterter Hingebung gesungenen Chorteil besonders der IX. Sinfonie verdient. Zum schon genannten Soloquartett trat hier *Ria Ginster*, deren leuchtendes Organ sich siegreich zu behaupten wußte.

Weniger gelungen als die großen Sinfoniekonzerte erschien die Aufführung des »Fidelio«, in der die Gäste *Margarethe Bäumer* und *Jean Stern* von den einheimischen Kräften *Peter Baust*, *Matz Mrakitsch* und *Elsi Bodmer* in den Schatten gestellt wurden. Weingartner besorgte die Spielleitung und die musikalische Leitung, doch konnte er mit aller Kunst eine vollkommen befriedigende Einheit nicht erzielen.

Reichere Ausbeute brachten die Kammermusikkonzerte, für die *Carl Wendling*, *Ludwig Natterer*, *Alfred Saal*, *Bruno Maischhofer* und der Tenor *Joseph Cron*, sowie das *Lenerquartett* verpflichtet waren. Die feinnervige Interpretation des Liederkreises »An die ferne Geliebte« bildete einen wohltuenden Kontrast zum rein Instrumentalen. Während das Lenerquartett in den Streichquartetten in G-dur, op. 18, Nr. 2, und C-dur, op. 59, Nr. 3, durch die verblüffende Einheitlichkeit des Vortrags und erlesene Kultur des Klanglichen fesselte, vermochte es in der »Großen Fuge« in B-dur nicht recht zu überzeugen, um so weniger, als auch technisch nicht alles gelingen wollte. Der gehaltvolle Festvortrag von *A. Schering* über »Beethoven und der europäische Mensch der Gegenwart« gefiel durch seine konzise Fassung, und eine eindrucksvolle *Geburtstagsfeier* für den nunmehr siebzigjährigen Felix Weingartner, an der eine neue Schöpfung, »Der Weg«, eine Reihe von 15 Gesängen nach Gedichten von Carmen Studer, der Gemahlin des Meisters, uraufgeführt wurde, bildete ein eindeutiges Zeugnis für die Verehrung, deren sich der große Dirigent in Basel erfreut, und war zugleich das sichtbare Zeichen des Dankes für das eindrucksvolle Beethoven-Fest.

Gebhard Reiner

DAS REICHS-BRAHMS-FEST IN HAMBURG

Aus den Brahms-Feiern hoben sich die beiden Veranstaltungen in Hamburg und in Wien mit repräsentativer Bedeutung in geistigem Beziehungswert heraus. Es sind jene beiden Städte, zwischen denen sich die Lebenslinie des Menschen und des Künstlers in schicksalhafter Bestimmung spannte: Wien bildete das Eingangstor in die große Welt, zur umfassenderen Ausstrahlung seines Wirkens; Hamburg gab ihm die Stammeseigenart, die entscheidenden ersten Eindrücke der Jugendjahre, die in Brahms, dem fest in sich wurzelnden norddeutschen Menschen, nie durch fremde Einflüsse überdeckt oder verändert worden sind. Die geistigen Richtlinien, die Zeitlage, unter der sich das Brahms-Fest in *Hamburg* vollzog, sind in dem Festakt festgelegt worden, in dem Staatskommissar *Hans Hinkel*, der Protektor des Festes, die Ansprache hielt. Er betonte, daß uns Brahms, der ebenso schlichte wie starke und treue deutsche Mensch, für die Zukunft Mahner und Wegweiser sein müsse. *Ferd. Pfohl* gab in seiner Festrede ein Bild des Künstlers und Menschen in Wesen, Werden und Vollendung von Leben und Kunst. Bürgermeister *Krogmann* feierte Brahms als Glied jener großen geistigen Ahnenreihe, die Boden, Volk und Blut schöpferisch verkörpern.

Den vier Konzerten des Festes ging ein Abend des St. Michaeliskirchenchores unter der Leitung von *Alfred Sittard* voran, der dem weniger beachteten, seltener gewürdigten Chorkomponisten der kleineren a cappella-Werke teils kunstvoll polyphoner, teils volksliedhaft romantischer Chöre galt. Die Eröffnung des Festes bildete das »Deutsche Requiem«, das durch seine alljährlichen Bußtags-Aufführungen seit langem zum festen Besitz der Hamburger Musikpflege gehört. Das herrliche Werk, das als Hohelied des Trostes schon Unzähligen Erbauung und innere Stärkung gegeben hat, wurde, unter der Leitung seines Dirigenten *Eugen Papst*, diesmal als Konzertaufführung in der Musikhalle mit *Adelheid Armhold* und *Rud. Bockelmann* als Solisten gebracht. Zwei Abende waren dem Orchesterkomponisten gewidmet; der eine brachte, mit *Elly Ney* als Solistin, sinfonische Werke, die mit der herberen und schwerer zugänglichen Seite Brahms' verknüpft sind: die e-moll-Sinfonie, jenes große, in Formaufbau und Empfindung gleich tief geprägte Herbstgedicht, das vielleicht am stärksten in das niedersächsische Wesen Brahms' führt, und die »Tragische Ouvertüre«, die düsteren Schicksalsklang in Hebbelscher Richtung birgt. Weniger

günstig war, für den besonderen Anlaß, die Auswahl des Kammermusik-Abends getroffen, der aus dem reichen Schatz der Brahmsschen Werke nur die beiden stilistisch gleichartigen Quartette in c-moll und B-dur brachte. Das *Havemann-Quartett* spielte sie mit reifer, klanglich gelöster Kunst der Gestaltung, mit schlichter Sachlichkeit und Innerlichkeit. Zwischen diesen Werken stand eine Gruppe Lieder, mit denen die Altistin *Emmi Leisner*, begleitet von *Richard Richter*, den Hörern ein tiefes Brahms-Erlebnis schenkte. Die c-moll-Sinfonie und die Haydn-Variationen gaben, zusammen mit dem Violinkonzert, das *Havemann* in der Bindung von konzertantem und sinfonischem Gehalt überlegen spielte, den Ausklang des Festes, das unter der Führung eines Altmeisters der Brahms-Interpretation, *Karl Muck*, stand. Die rauschenden Ovationen, die ihm entgegenklangen, gaben dem Dank für Erlebnis und Wert dieser Brahms-Tage Ausdruck, die in ihrer repräsentativen Bedeutung für das Reich zugleich Ehrentage der deutschen Musik waren.

Max Broesike-Schoen

GEORG BÖHM-GEDENKFEIER IN LÜNEBURG

Das »norddeutsche« Augsburg, dessen prächtiges, altertümliches Stadtbild auf jeden Besucher stets neuen Zauber ausübt, besitzt auf kirchenmusikalischem Gebiet aus jener Zeit, als die norddeutsche Kirchenmusik im 17. Jahrhundert selbständige Bedeutung besaß, einige nennenswertere Traditionen. Hier ist es vor allem *Georg Böhm* (1661—1733), der Organist an der St. Johanniskirche, der durch langjähriges Wirken, durch seine Kompositionen der Kirchenmusik Lüneburgs Ruf und Ansehen gab. Als Fünfzehnjähriger war Johann Sebastian Bach Schüler der altberühmten Michaelisschule in Lüneburg, und man hat anzunehmen, daß er, gleichviel ob pädagogisch oder nur rein rezeptiv, auch von Böhm starke Anregungen empfing. Es rechtfertigt sich also durchaus, daß man in Lüneburg unter der Leitung von *Carl Hoffmann*, dem jetzigen Organisten an St. Johanni, eine Gedenkfeier aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages dieses alten norddeutschen Meisters veranlaßte. Während Böhm als Orgelkomponist häufiger einmal in den Kirchenmusikprogrammen auftaucht, ist der Vokalkomponist bisher weit weniger beachtet worden. Gerade aus der Reihe dieser Werke, die bei der Gedenkfeier reicher vertreten waren, kann sich das Gesamtbild Böhms aufschlußreicher ergänzen. Der milde, weichere lyrische Klang, der die Tonsprache Böhms in klarem und innigem Ernst der Empfindung beherrscht, tritt ebenso in den Sololiedern — gehaltvollen Beiträgen zu einer Kunstform, die sich zu dieser Zeit neu entwickelte — wie in der größer angelegten Kantate »Mein Freund ist mein« für Chor, Soli, Streichorchester, Orgel und Cembalo hervor. Von den schönen und individuell wertvollen Orgelwerken Böhms wurde eine Auswahl geboten, die die verschiedenen Seiten Böhms, seine intimere, von französischen Vorbildern beeinflußte, Variationskunst und breitere polyphone Formen spiegelte.

Die Mittel, die in Lüneburg für solche Anlässe zur Verfügung stehen, sind begrenzt. Es war jedoch anzuerkennen, daß Hoffmann, der selbst als Orgelsolist und umsichtiger Chorleiter wirkte, die Gedenkfeier nach besten Kräften so würdig wie möglich zu gestalten suchte. Für die Gesangssoli waren bewährte Hamburger Künstler: *Annemarie Sottmann* (Sopran), *Hanni Gesterkamp* (Alt), *H. Kemper* (Tenor) und *R. Kleinecke* (Baß) herangezogen worden. *Max Broesike-Schoen*

DIE FLORENTINER FESTSPIELE

II. Opernaufführungen

Mit »Nabucco« und »Lucrezia Borgia« wurden die Festspiele eröffnet. »*Nabucco*«, Frühwerk des neunundzwanzigjährigen Verdi, ist der erste Schritt zum neuen Melodrama. *Ein* Moment hebt diese Oper über alle anderen frühitalienischen Musikbühnenwerke hinaus: *Der dramatische Zug*. Unvergeßlich in ihrer zwingenden Dramatik die *Chöre der geknechteten Juden*, vor allem das »Va pensiero«. Wenn hier die Szene erfüllt ist mit knienden Menschen, so hinterläßt das Bild, auch von der Regie-Gestaltung *Carl Eberts* her, einen gewaltigen Eindruck. *Andrea Morosini*, der römische Chormeister, erreichte Wirkungen, die oft die Grenzen vorstellbarer Klang-Schönheit überschritten.

Donizettis »*Lucrezia Borgia*« ist aus ganz anderem Holz. Trotz der Bemühungen um dramatischen Ausdruck liegt die Stärke dieser Musik in der kanzonenhaften Leichtheit der Gesänge. Der zierliche Grundton der venezia-

nischen Kanzone klingt stets hindurch; er wirkt schon unheimlich — und hier ist ein dramaturgischer Grundzug Verdis vorweggenommen — in Augenblicken, da diese Lieder in geheimnisvollem Flüsterton gehalten sind. *Guido Salvini*, der italienische Avantgarde-Regisseur, hob mit kluger Sorgfalt solche, nur dem feinnervigen Beobachter spürbaren Akzente hervor. Die Chöre unter Morosini wiederum faszinierend. Die Oper ist, noch stärker als »Nabucco«, in der »Nummern«-Tradition befangen. Weil ihr der dramatische Atem fehlt, spürt man heute manche Einschnitte als störend.

Spontinis »Vestalin« bedeutet eine für uns nicht mehr zu belebende, historisch verstaubte Komposition. Reste alter italienischer Kantilene sind wohl noch zu spüren, doch ist der deutsche Einfluß, besonders der angehenden Romantik, so stark, daß man nur eine sehr gebrochene Individualität wahrnehmen kann. In der »Vestalin« kommen nun noch große Prunkaufzüge Meyerbeerscher Art hinzu, so daß eine Stileinheit zu finden fast unmöglich erscheint.

Es folgte der »*Falstaff*«. Eine stilgerechte Aufführung bleibt heute noch ein ungelöstes Problem. Die Florentiner, in der Inszenierung *Giovacchino Forzanos*, versuchten aus dem Werk eine moderne Buffo-Oper zu gestalten. Dies ist nur bedingt richtig. Es sind noch einige Züge der alten Buffi in dem Werk wahrzunehmen, doch bereits so stilisiert, daß ein gänzlich anderer Geist herrschend geworden ist. Die Aufführung hinterließ keinen starken Eindruck. *Victor de Sabata*, der Nachfolger Toscaninis an der Mailänder Scala, verstand es gewiß, in der Gartenszene des ersten Aktes das Orchester zum Blühen zu bringen, wie er überhaupt ein Meister lyrischer Effekte ist; doch unterlag auch er gar zu stark den drastisch übertriebenen Anweisungen des Regisseurs. Folgte eine Perle des italienischen Opernschaffens: die »*Cenerentola*« von *Rossini*. Rossini, dieser Meister des Filigrans, scheint heute noch unerschöpflich. Seine Sprache ist tongewordene Volkssprache: Die Worte der Straße, die Akzente der Ausrufer, das Geschwätz der Handwerker — all dieses unübertragbare Volks-Sprachgut klingt in seinen Werken wieder. Den »Barbier« konnte man auch nach anderen Staaten übertragen, weil der Reichtum an schlichten und schönen Melodien den ursprünglich dramaturgischen Sinn dieser Musik vergessen läßt. In der »Italienerin«, der »Cenerentola«, ist jedoch die Sprache so mächtig, das Rezitativ als tongewordener Wortausdruck so siegreich, daß es wirklich unmöglich erscheint, diese Werke zu »übersetzen«. Dieses Aschenbrödel ist ein Kind des Volkes. Die Menschen um sie herum sind die prahlerischen, eingebildeten Leute, diese Buffi, die die Enge ihres Fühlens und Denkens nicht empfinden. Geschwätz wird hier in Töne gefaßt, doch muß man dieses Geschwätz, die chiacchiera als — heute noch reizvolles — Spezifikum des Volkes kennen und werten. Was die Aufführung unvergeßlich erscheinen läßt, ist die vortreffliche musikalische Einstudierung. *Tullio Serafin*, ein Dirigent ungewöhnlichen Formats, hat es verstanden, Orchester und Ensemblegruppen zu derart einheitlichem Klang zu verschmelzen, wie er nur in mustergültigsten Opernaufführungen erreicht werden kann.

Den Abschluß bildeten *Bellinis »Puritani«*. Bellini steht in der Mitte zwischen Rossini und Donizetti. Gewiß waren zu seinen Zeiten noch nicht die dramatischen Ausdrucksmöglichkeiten der Musik entdeckt, die Verdi und Wagner später aufgefunden hatten. Doch wir, die wir mit dieser Musik bereits groß geworden sind, empfinden eine im wesentlichen *nur*-schöne Musik zu einem dramatischen Vorwurf fast als Widerspruch. Bellinis Stärke in den »Puritani« liegt im Lyrischen. Man versteht die Begeisterung des jungen Chopin für Bellini: In einem Stück wie dem Gebet der Puritaner im ersten Akt ist tatsächlich vieles vorweggenommen, was der spätere Chopin entwickelt hat. Die Aufteilung in »Nummern«, die bei Rossini und Donizetti infolge der Lebenskraft ihrer Tonsprache nirgends als störend empfunden wurde, erscheinen uns heute bei Bellini gar zu gewaltsam und zudringlich. Man braucht nur einmal einen alten Klavierauszug zur Hand zu nehmen und wird erstaunt wahrnehmen, daß über jeder einzelnen »Nummer« der *Preis* gedruckt steht. Die Handlung ist schleppend, Wort und Ton wiederholen sich oft quälend — kurz, das Werk ist dramaturgisch nicht rettbar. Trotzdem geht von dieser Musik ein starker Zauber aus, man spürt eine reine Luft, sie ist wie ein Keim, aus dem später einmal die herrlichsten Gewächse erstehen sollten. Von ihr aus versteht man die modern-klassizistischen Bühnenbilder und Kostüme *Giorgio de Chiricos*. Embleme, Wappen, Ahnen, Kampfsymbole werden auf die Kulisse gemalt — Ornamente, Wahrzeichen einer längst erstarrten, bereits Begriff gewordenen Kultur. Die Aufführung erhielt vom Bühnenbild aus

Gesicht, ein eigenes, avantgardistisches Gepräge. Unter den Einzeldarstellern ragte *Giacomo Lauri-Volpi* hervor. Ausgezeichnet auch hier die musikalische Einstudierung durch *Tullio Serafin*.

III. Konzertveranstaltungen

Die Konzerte wurden eingeleitet durch einen Kammermusik-Abend des Casella-Trios. Auf dem Programm standen Werke von *Alfano*, *Casella* und *Ravel*. Das Trio Alfanos erwies sich als geistreiches, mit französischem Esprit gewürztes Stück. *Casellas* Cellosonate ist ein musikantisch frisches Musizierstück modernster Prägung. Das Trio von Ravel zeigte die Meisterschaft dieser an sich noch jungen Vereinigung: Ein Zusammenmusizieren, ein Ineinanderfließen der Klangfiguren, das die Delikatesse Ravelschen Klanges feinfühligst zum Ausdruck brachte. — Das *Poltronieri-Quartett* bot Werke von Guerrieri, Tartini und *Castelnuovo-Tedesco*. Guerrieris Quartett, ein akademisches, sauber gearbeitetes Werk der Puccini-Folge, Tartinis »Quartetto per archi«, eine selten gehörte, reine Musik, die viel mehr gepflegt werden sollte. Den Höhepunkt bildete Castelnuovo-Tedescos Klavierquintett: ein virtuoses, fein durchkomponiertes Werk neoklassizistischer Prägung. Einen dritten Kammermusikabend gab das *Kolisch-Quartett* mit Werken von *Schönberg*, *Vito Frazzi* und *Bartok*. Das erste Quartett Schönbergs, das noch stark romantischen Charakters ist, empfindet man heute als zu langatmig. Frazzi zeigt sich als geschmeidiger und melodienreicher Komponist. Als stärkstes Werk erwies sich das dritte Streichquartett von Bartok, ein Werk von einer in manchem vielleicht etwas grausamen, zigeunerhaften Vitalität, doch als Ganzes geformt und in jedem Ton inspiriert. Von Orchesterkonzerten sei die Busoni-Gedenkfeier des ausgezeichneten Florentiner Orchesters unter *Vittorio Gui* hervorgehoben. *Busoni*, dieser größte Anreger aller modernen Musik, ist in Italien, ja selbst in seiner Heimat Florenz viel zu wenig bekannt. Das Programm wurde eingeleitet durch die beiden Konzertstücke »Sarabanda« und »Corteo« aus »*Doktor Faust*«. Der »*Tanzwalzer*«, ein überaus geistreiches Werk, schmissig gesetzt, mit einigen leicht ironisierenden Einflechtungen, erntete reichen Beifall. Den Abschluß bildete das Konzert für Klavier, Männerchor und Orchester, dieses vielleicht repräsentativste Konzertwerk Busonis. Es enthält Partien, die von diskreter Schönheit sind, von einer Spiritualität, die das innerste Wesen Busonis ausmacht. In der Wiedergabe offenbarte sich noch ein zweites, das man bisher viel zu stark vernachlässigt hatte: das *Italienische* in Busoni. Zwei weitere Orchester Italiens: das Mailänder Scala-Orchester und das römische Augusteo-Orchester. *Victor de Sabata* ist ein sehr zarter, lyrischer Dirigent. So gelang ihm die Wiedergabe von *César Francks* »*Eros und Psyche*«, diesem zart gehauchten sinfonischen Gedicht, meisterhaft. An Präzision hat jedoch das Orchester seit dem Weggang Toscaninis stark verloren. Das zeigte sich so recht in der Wiedergabe von Mozarts g-moll-Sinfonie, nicht weniger in Strawinskijs »Petruschka«-Suite. — Das römische Augusteo-Orchester hat unter der strengen Hand *Bernardino Molinaris* eine klangliche Kultur erreicht, die fast schon an Überzüchtung grenzt. Im Vordergrund des Interesses standen zwei moderne italienische Werke: Malipieros »Pause del silenzio« und Respighis »Fontane di Roma«. Der abstrakte, schwebende Klang *Malipieros*, verbunden mit einer seltenen musikantischen Spielfreude, *Respighis* warme Impressionswelt können stilechter wohl kaum zur Darstellung gebracht werden. Auch ausländische Repräsentanten wurden in das Programm eingefügt: Vor allem ehrte man den anwesenden *Richard Strauß* durch eine wirklich mustergültige Aufführung seines »*Heldenlebens*«. Einen zweiten Höhepunkt bildete die Wiedergabe des »*Zauberlehrlings*« von *Dukas*. Das spukhaft-elementare Moment des Goetheschen Gedichts wurde mit zündender Gewalt in klangliche Vision umgesetzt.

Zum Schluß muß zweier *Chorkonzerte* gedacht werden. In Florenz gibt es einen Chor von Menschen, die nach getaner Arbeit sich zum Singen zusammenschließen: Die »*Cantori di Firenze*«. Die Gesänge, die diese »Cantori« hier vortrugen, waren nicht etwa volkstümliche Lieder, sondern vokale Kunstmusik ältester und neuester Zeit. Weniger die Qualität als die Bemühung, Werte zu erfassen, ist hier zu rühmen. Gewiß sind die meisten deutschen Arbeiterchöre dieser Vereinigung an Können weitaus überlegen. Doch kann gerade in einem Land wie Italien die Bestrebung einfacher Menschen, schwieriger und selten gehörter Musik Herr zu werden, nicht hoch genug gewertet werden.

Maria Rota, eine der wenigen modernen italienischen Sängerinnen ernster Gesinnung, trug die »Madagaskar-Gesänge« von *Ravel* vor, dunkel-monotone Lieder, durch die zuweilen

auch eine lyrisch-pastorale Stimmung hindurchklingt. Auch *Honeggers* »Sirenen-Lieder« enthielten Interessantes. *Ildebrando Pizzettis* »Altre cinque liriche«, eine seiner letzten Arbeiten, wirken trotz ihres stark poetischen Grundtons doch recht zeitfern. — Von den Chorgesängen hinterließ den stärksten Eindruck das »Musen-Madrigal« *Albert Roussels*, dessen Können heute noch zu wenig gewürdigt wird. Von *Ravel* wäre hier das reizende Kinderlied »Nicolette« zu nennen, das ganz im Volkston gehalten ist und trotzdem seine innere Modernität nirgends verleugnet. Sehr frisch wirkt auch das Trinklied *François Poulencs*, dessen gestoßene Rhythmen dem Werkchen einen besonderen Reiz verleihen. Von modernen italienischen Chorgesängen zog vor allem *Malipieros* »Canzone a Chioggia« an, der Versuch einer modernen Stilisierung der Kanzone der venezianischen Straße. Vulgärer erscheint schon *Pietro Montanis* »E lasciatemi divertire«, obwohl in der phonetischen Akzentuierung der Strophen schon ein echter, volkstümlicher Wert ruht. *Konrad Buchner*

ELFTES MUSIKFEST DER INTERNATIONAL SOCIETY FOR CONTEMPORAY MUSIC IN AMSTERDAM

Wenn vor hundert Jahren eine internationale Gesellschaft für zeitgenössische Musik ein Musikfest organisiert hätte, wo, wie hier, rund zwanzig Komponisten zu Wort gekommen wären, wer würde dann vertreten gewesen sein? Etwa Bellini (geb. 1801), Donizetti (geb. 1796), Berlioz (geb. 1803), Ricci (geb. 1805), Marken (geb. 1806), Loewe (geb. 1796), Balfe (geb. 1808), Beriot (geb. 1802), Reber (geb. 1807), Grimmer (geb. 1799), Curschmann (geb. 1804) Benedict (geb. 1804), Hünten (geb. 1793), Werstoroski (geb. 1800), Schubert (geb. 1797), Herz (geb. 1803), Kalliwoda (geb. 1800), Lortzing (geb. 1801) und Mendelssohn (geb. 1809). Stellt man sich den Ertrag eines solchen Musikfestes vor, so hat man ungefähr den Maßstab, den man auch an das Amsterdamer Fest anlegen darf. Denn die genannten Komponisten waren im Jahre 1833 genau so alt wie zur Zeit L. J. Kauffmann (geb. 1901), Josef Koffler (geb. 1896), Paul Kadosa (geb. 1903), Guillaume Landré (geb. 1905), Frantisek Bartos (geb. 1905), Robert Gerhard (geb. 1896), Jean Cartan (1906—1932), William Walton (geb. 1902), Bertus van Lier (geb. 1906), Edmund von Borck (geb. 1906), Marcelle de Manziarly (geb. 1899), Goffreds Petrassi (geb. 1904), Erik Chisholm (1904), Willem Pyper (geb. 1894), Aaron Copland (geb. 1900), Juan Carlos Paz (geb. 1897), Isa Krejci (geb. 1904), Krenek (geb. 1900), Ruth Crawford (geb. 1901) und Ljubica Mario (geb. 1909). Und so wie beim Fest anno 1833 die Mittelmäßigkeit am stärksten vertreten sein würde, so muß man von vornherein darauf bedacht sein, daß auch ein heutiges Musikfest im günstigsten Falle drei oder vier Werke von wirklich künstlerischer Bedeutung zurücklassen kann.

Blickt man von dieser Erkenntnis aus auf die Amsterdamer Konzerte zurück, so darf man im allgemeinen nicht unzufrieden sein. Im großen und ganzen war — abgesehen vom Kammermusikabend — die Qualität befriedigend. Ausgesprochen schlecht und eines solchen Festes unwürdig waren nur die Klaviervariationen Aaron Coplands, die Sonatine für Flöte und Klavier von Juan Carlos Paz und die Three Movements from a Dance-suite for Piano and Orchester von Erik Chisholm. Beide letzte (Paz und Chisholm) erhielten einen Heiterkeitserfolg, während Copland unumwundenes Mißfallen erregte.

Nicht alle Komponisten vertraten die extremsten Richtungen unserer Zeit. Leo Justinus Kauffmann führte uns in die neue Tonwelt ein, seine Orchestersuite ist gut gemacht und musikalisch, jedoch wenig ursprünglich. Ebenfalls auf die Vergangenheit inspiriert war das pomphafte Chorwerk Belshazzars Feast von William Walton (ausgeführt vom Excelsior-Chor, Rotterdam, unter Leitung von Constant Lambert, London, Bariton-Solo ganz unvergleichlich von Roy Henderson gesungen). Eine dankbare, gut geschriebene, aber oberflächliche Komposition. Unausgeglichen und unfertig, aber unbestreitbar talentvoll ist das Pater noster des zu früh gestorbenen Jean Cartan. Gute Fugen und schön empfundene, nicht selten extatische Stellen wechseln ab mit Momenten von unleidlicher Sentimentalität und Hysterie, mit Banalitäten und Stillosigkeiten (R. K. Oratorien-Verein, Amsterdam, unter Theo van der Byl). Über die Passacaglia i Coral von Robert Gerhard hat man sich kein Urteil bilden können, weil der Komponist, der selbst dirigieren wollte, seine Sache vollkommen verdarb.

Einen musikalischen und pikanten Eindruck hinterließen die Suite für Orchester von Bartos

und die Partita von Petrassi, beide unproblematisch und geistreich und durchaus musikantisch, obwohl Petrassi sich hätte kürzer fassen können. Die Veränderungen einer 12-Tonreihe von Josef Koffler langweilten durch die planlose Struktur, welche keiner Steigerung fähig war. Das Concertino von Manziarly, französisch und elegant, hat schließlich keinen tiefen Eindruck hinterlassen, die Themen dürften etwas gesucht sein, die Manier schon ein wenig überstanden. Den Konzertbegriff drückt es jedoch glücklich aus. Wichtiger, wenn auch rauher und herber war das Konzert von Kadosa, welches zwar etwas zu sehr auf harten und schrillen Klang eingestellt ist, jedoch einen spontanen Eindruck machte.

Beide Holländer (Landré und Van Lier) waren mit einer Sinfonie vertreten und hinterließen die Erinnerung einer weniger impulsiven als beschaulichen Kunst. Beide instrumentieren gut und beherrschen die Stimmführungstechnik. Van Lier ist wohl von beiden der interessantere und tiefere, wenn auch er das Wesen der Sinfonie noch nicht ergründet hat.

Landré hatte das Glück, daß seine Arbeit nach dem etwas lärmenden Konzert von Kadosa eine willkommene Beruhigung brachte, während der Eindruck von van Liers Sinfonie gleich in den Schatten trat gegen die ihm folgenden Fünf Orchesterstücke Edmund von Borcks, das gelungenste Orchesterwerk des Festes. Knappe Form, fesselnde Einfälle, zündende Rhythmik, lodernde Musikalität, glückliche Vereinigung von Impuls und Intellekt, machten dem schweren und grüblerischen Werke van Liers zu schwere Konkurrenz.

Ein Lichtpunkt war das a cappella-Konzert des Haarlemmer Motet und Madrigal Vereins unter Sem Dresden. Neben alten Werken (Obrechts Mattheus Passion, Follius, Sweelinck, Laßß) erklangen Canticum fratris solis von B. van den Sigtenhorst Meyer, Heer Halewijn von Willem Pyper und eine hübsche Messe (Causa nostrae laetitiae) für Flöte und Frauenchor von J. N. Mul (geb. 1911).

Der Höhepunkt des Festes war zweifellos die Uraufführung des Sinfonischen Dramas Halewyn von Willem Pyper. Die große Frage des ganzen Musikfestes, welche sich immer wieder aufdrängte, nämlich, ob denn überhaupt die neue Technik zu wirklicher Schönheit führen kann, hat Pyper für uns bejahend entschieden. Die zweiaktige Oper — Text von Emmy van Lokhorst nach der mittelalterlichen Ballade vom Frauenmörder — soll aufgenommen werden wie eine große Sinfonie, welche hier und dort — in den neun Szenen — der Bühne und des Gesanges bedarf. Diese Szenen muten an wie lebende Bilder und entbehren fast völlig der dramatischen Handlung, was den Vorteil hat, die Aufmerksamkeit nicht von der Musik abzuleiten. Die Partitur erinnert etwa an Pelleas et Mélisande, und es ist dem Komponisten gelungen, fortwährend die Illusion einer fernen und idealen Welt festzuhalten. Eine zarte und feinnervige Instrumentation mildert die polytonalen Harmonien, raffinierte thematische Verarbeitung hält die Aufmerksamkeit gespannt. Ein Kabinettstückchen ist die Szene, wo das Königskind sich kleidet und die Schwester sie warnt vor dem Mörder: hinter der Bühne klingt die Andeutung einer Tanzmusik, untermischt vom Halewyn-Motiv; alles vorgetragen von einem Kammer-Ensemble: Klavier, Violine, Viola, Cello, Kontrabaß, Flöte, Klarinette, Horn. Weniger glücklich empfindet man die Wahl einer Sprechstimme für die weibliche Hauptperson und eines hohen Tenors für den alten König, sowie den Gedanken, den Mörder nach seinem Tode auferstehen zu lassen.

Pypers Werk, welches wir für die wichtigste Erscheinung der Opernliteratur seit Pelléas und Wozzeck halten, verdiente eine ausführlichere Besprechung, für welche uns jedoch der Raum hier fehlt. Die Aufführung unter Pierre Monteux (Utrechter Orchester) war ausgezeichnet und verdiente, wie die Komposition, den tobenden Beifall vollkommen.

Zum Schluß bot das Concertgebouw ein Konzert, wo die Sinfonie des Psaumes Igor Strawinskijs und die Missa pro Pace von Rudolf Mengelberg vom Tonkunstchor und dem Orchester unter Willem Mengelberg eine unvergleichliche Wiedergabe fanden. Die Arbeit R. Mengelbergs, die im spätromantischen Geist geschaffen ist und den Messetext glutvoll und dramatisch vertont, ist mit größter Sachkenntnis geschrieben und bestrickt durch ihren sonoren — wenn auch nicht neuen — im Sinne der S. S. f. C. M.-Klang und folgerichtige Verarbeitung eines gregorianischen Themas, sowie durch Wärme und Überzeugung. Wenn das Fest also als Ganzes mittelmäßige Erwartungen nicht enttäuscht hat, so drängte sich doch immer stärker eine Frage auf: Ist diese extrem subjektive Musik, welche meistenteils keine höhere Liebe kennt als noch origineller als die Originellsten zu sein, tatsächlich dem Geiste nach modern zu nennen? Gibt es etwas Unsozialeres als diese Laboratorium-Komponisten, welche Klangmischungen und

Stimmischungen destillieren, ohne jemals die Rechnung aufzustellen, ob der musikalische Mensch solche überhaupt noch aufnehmen und genießen kann? Gewiß wird nicht vom Künstler gefordert, daß er sich auf das Publikum einstellt, wohl aber darf man fordern, daß er sich darüber klar sei, daß die Kunst nicht nur seine Sache, sondern die Sache der Menschheit ist. Wer die Kraft in sich fühlt, in neuer Sprache eine neue Schönheit zu offenbaren, wie etwa Pyper und vielleicht von Borck, der gehe seinen Weg. *K. Ph. Bernet Kempers*

DAS 63. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS

Die Veranstaltung dieses 63. deutschen Tonkünstlerfestes hatte für die musikalisch-künstlerischen Belange der Stadt Dortmund, Westfalens größter Industriemetropole, besondere Bedeutung, da die Schuldenbelastung des städtischen Etats erst kürzlich den verantwortlichen Stellen den Gedanken nahelegte, das Stadttheater ganz zu schließen und das städtische Orchester aufzulösen. Man hat zwar prinzipiell von der Verwirklichung dieser Maßnahmen Abstand genommen, trotzdem ist noch nicht bekannt, welche neuen Etatsbeschneidungen nötig sein werden, um den Betrieb in der neuen Spielzeit wieder aufzunehmen. So war denn die repräsentative Veranstaltung des deutschen Tonkünstlerfestes besonders werbekräftig für die Leistungsfähigkeit der in Dortmund ansässigen musikalischen Kräfte, vor allem des ausgezeichneten Städtischen Orchesters unter der Leitung des wirklich festliche Aufführungen garantierenden Dirigenten *Wilhelm Sieben*. — Mochte auch der äußere Rahmen des Festes nicht so glanzvoll sein wie vor 34 Jahren, als das Tonkünstlerfest zum letztenmal in Dortmund veranstaltet wurde, so verschaffte doch die begeisterungsfrohe und musikfreundliche Bevölkerung bei fast jedem ausverkauften Konzert den Absichten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins die rechte Resonanz, trotzdem nur wenige der gebotenen Kompositionen geeignet erschienen, durch unverbildete wahre Volkstümlichkeit weite Kreise für das Schaffen unserer lebenden Komponisten zu interessieren, wie es von deutscher Musik der Gegenwart immer wieder gefordert wird.

Die Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins verlief unter dem Leitmotiv »Gleichschaltung« reibungs- und debattenlos. *Siegmund von Hausegger* bleibt erster Vorsitzender, auch *Peter Raabe*, *Abendroth* und *Haas* bleiben im Vorstand, für die ausscheidenden Herren *Schünemann*, *Moser* und *Bischoff* wurden neu aufgenommen *Max Trapp*, *Paul Graener*, *Max Donisch*, *Hugo Rasch* und *Dr. Tischer*. Der Vorstand wurde einstimmig ermächtigt, die Verhandlungen mit dem Reichskartell, dessen Führer *Havemann* der Versammlung beiwohnte, zu führen bis zum restlosen Anschluß des A.D.M. an die in kurzer Zeit vollendete deutsche Musikerkammer. Das liberalistisch demokratische System mit Generalversammlungsbeschlüssen wird auch im Musikverein dem Führersystem Platz machen.

*

Die wertvollste Gabe der beiden großen Orchesterkonzerte war entschieden *Hans Pfitzners* Sinfonie in cis-moll. Dem Festdirigenten *Wilhelm Sieben* gelang es, mit dem gut geschulten städtischen Orchester die gewaltigen schöpferischen Kräfte dieser zum Unterschied von mancher anderen Komposition unter künstlerischem Zwang gestalteten Musik eindrucksvoll zu reproduzieren. — *E. N. v. Reznićeks* »Raskolnikoff«, Phantasie-Ouvertüre für großes Orchester, erhielt alle straußische Klangfarbenpracht, die dieser phantasiereichen, immer vornehm wirkenden Programmmusik ihr musikalisches Leben gibt. — Auch *Hermann Ungers* »Vier Landschaften aus Faust II für Orchester« op. 66 ist Programmmusik, wenig »faustisch«, aber in ihrer lyrisch-romantischen Grundfärbung, oft an Regers Sinfonik erinnernd, keine Enttäuschung. — *Clemens von Franckensteins* »Serenade für Orchester« op. 48 war dagegen eine zwar ehrlich homophone, aber doch im ganzen allzu »gefällige« Alltäglichkeit. — Ein großer Publikumserfolg wurde *Max Trapps'* »Sinfonische Suite für Orchester«, op. 30, ein expansives, klanglich teilweise überladenes Tonstück, das, sehr effektvoll instrumentiert, Meisterhand eines gewiegten Orchesterpraktikers verrät. — Mit *Helmuth Sallers* »Suite für Kammerorchester« lernte man ein sehr belangvolles, eigenes Profil zeigendes op. 1 kennen. Die Suite ist vor allem unbelastet musizierfreudig, Ausdruck wirklich impulsiv künstlerischen Gestaltungswillens. Dazu besonders im fugierten Scherzo mit kompositionstechnischer Fertigkeit geschrieben.

Ottmar Gersters »Konzert für Klavier und Orchester« ist in seiner gesunden durchsichtigen Diatonik, der vitalen Ursprünglichkeit seiner thematischen Erfindung eine wesentliche Bereicherung der nicht sehr umfangreichen Konzertliteratur für Klavier und großes Orchester. Dem Klavier ist immer ein gehöriges Maß musikalischen Eigenlebens gewahrt bei aller Einordnung in die Gesamtorganisation des Werkes. *Hermann Drews* erwies sich als temperamentvoller Pianist. — Zwiespältiger die Eindrücke des uraufgeführten Konzerts für Violine und Orchester op. 32 von *Paul Grosz*. Die Harmonik des Werkes ist gemäßigt modern (zahlreiche Quarten- und Quintensprünge!), Freude an artistischen Instrumentationskunststücken verdeckt nicht einen gewissen Mangel an musikantischer Triebhaftigkeit. *Friedrich Enzen* interpretierte den Violinpart verständnisvoll und klangschön. — Ein bemerkenswerter Sonderfall im Rahmen der Orchesterkonzerte war die Aufführung der »vier italienischen Gesänge für Tenor, Solo und Orchester« von *Werner Egk*. Altes Volksliedgut wird mit großem Aufwand orchestraler Mittel in seiner Wirkung potenziert. Primitive Melodik bleibt trotzdem vorherrschend. Mit dem Einsatz einer italienisch geschulten Bravourstimme, die der Dortmunder Aufführung versagt blieb, waren diese Lieder sicher von nachhaltiger, sehr intensiver Wirkung.

*

Dem heut viel diskutierten Thema »Hausmusik« war eine eigene Veranstaltung vorbehalten. *Peter Raabe* sprach über »Wege zur Belebung der Hausmusik«, forderte einen Teil der heut von der Staatsregierung für sportliche Veranstaltungen zur Verfügung gestellten Mittel, durch die mittellosen Kindern musikalische Ausbildung zu ermöglichen sei, weiter über den Wert hausmusikalischer Betätigung zur Erzielung und Förderung musikalischen Erlebens. Leider verzichtete er darauf, Richtlinien aufzuweisen, nach denen sich Komponisten bei der Neuschöpfung hausmusikalischer Werte hätten orientieren können. — Die nachfolgende Vorführung von Hausmusikwerken verfehlte leider ihren eigentlichen Zweck. *Franz Philipp* ist sicher ein talentierter und überlegener Satztechniker, aber seine »Serenade für Flöte, Violine und Bratsche« ist in ihrer konzertanten Polyphonie zu kompliziert, stilistisch nicht einheitlich und klar genug, *Hans Joachim Therstappens* Kammersonate für Bratsche und Klavier op. 11, an klassischen Vorbildern geschult, allzu substanzarm und auch im bewegten Capriccio ohne schöpferischen Auftrieb, als daß diese Werke empfindliche Lücken der Hausmusikliteratur ausfüllen könnten. Um die Aufführung machten sich besonders *Gerard Bunk* (Klavier) und *v. Szent-Györgyi* (Violine) verdient. — *Arnim Knabs* gefühlsstarke, auf alle dekorativen Umschreibungen verzichtende Vertonungen von Texten aus »Des Knaben Wunderhorn« (»Liebeslieder des Mädchens« für Sopran und Klavier) wurden in ihrer fast kirchentonartlichen Schlichtheit von Amalie Merz-Tunner klangschön und beseelt gesungen.

*

An zwei Kammermusikkonzerten war die Auslese neuer, richtungweisender Kompositionen nicht sehr reichhaltig. Die Uraufführung von *Karl Hasses* »Sonate für Violincello und Klavier« op. 52 machte mit der Arbeit eines reifen, gepflegten und ehrlichen Musikertalents bekannt, das, noch an Reger-Tradition gebunden, impulsive, plastische musikalische Formulierungen vermissen läßt und in akademisch unpersönlicher Geisteshaltung verharrt. — *Frank Wohlfahrts* weitschweifiges 4. Streichquartett op. 5, für das sich das *Peter-Quartett* mit vollendetem Können einsetzte, wird von einem einzigen Kopfmotiv gespeist, ist starr linear gesetzt und nicht zu einem nachhaltigen Gesamteindruck konzentriert. — *Karl Höller* zeigt sich mit »Toccata, Improvisationen und Fuge für 2 Klaviere«, op. 16, sehr vertraut mit den besonderen Forderungen des Klaviersatzes. Das Werk ist in seiner blutvollen vitalen Motorik Zeugnis einer starken, erfindungsreichen Musikerbegabung. Franz *Dorfmüller* und *August Schmid-Lindner* sorgten für eine temperamentvolle Aufführung, letztgenannter machte sich mit dem Cellisten *Ludwig Hölscher* auch um eine vortreffliche Wiedergabe der Sonate Karl Hasses verdient. —
Ein Streichquartett des Schönbergschülers *Peter Schacht* erfuhr als einziges Werk einstimmige Ablehnung der Festteilnehmer, trotzdem das *Riele Queling-Quartett* sich dafür einsetzte. Derart konstruktiv erklügelten Äußerungen vorgestrigen Musizierwillens sollte eine Vorführung bei repräsentativen Musikfesten in Zukunft verwehrt bleiben. — Als relativ wertbeständigste Kammermusikkomposition erwies sich die uraufgeführte »Partita für Streichquartett« von *Hans Brehme*, ebenfalls durch das Riele Queling-Quartett sehr klangschön wiedergegeben. Ohne alle atonalen Ambitionen

ist die Stimmführung sehr gelockert. Musikantischer Einfallsreichtum sichert allen 6 Suitensätzen originelle Klangwirkungen. Als Hauptsatz der Partita ist die zur Sonatenform erweiterte Sarabande zu verinnerlichtem Gefühlstiefgang verdichtet. — Auch die auf starke Kontrastwirkungen gestellte, durch vorbildlich klare Linienführung ausgezeichnete und ebenfalls absolut tonal gehaltene »Sonate für Violine und Klavier« op. 28 von *Wolfgang von Bartels* wurde sehr beifällig aufgenommen, nicht zuletzt wegen der musterhaften Interpretation durch *Alma Moodie* und *Hermann Pillney*.

Hubert Pfeiffers Musik für eine Klarinette in A wurde von *Paul Steyer* virtuos vorgeführt. Ein Kuriosum, das der Komponist in diesem wohl einzig dastehenden Fall versuchte, mit einem einstimmigen Blasinstrument Eindrücke von Mehrstimmigkeit zu erreichen, die sogar einen Fugensatz ermöglichen. Eine sehr interessante, kammermusikalisch delikat gelöste Aufgabe. — *Wilhelm Petersen* knüpft mit seinen fünf Gesängen für gemischten Chor a cappella an die stilistischen Gepflogenheiten neuzeitlicher Männerchor-Komponisten an. Die meist vier- oder fünfstimmig gesetzten Gesänge sind schwer zu singen, am wirkungsvollsten das einfache, sangbarer konzipierte »Es fiel ein Reif« nach Versen Heines. Mitglieder des Dortmunder Musikvereins bemühten sich unter *Josef Kuglers* Leitung mit wechselvollem Gelingen um die modulatorisch fein durchgearbeiteten Gesänge. — Drei Lieder für Sopran und Streichquartett, op. 20, von *Josef Lechthaler* (»Geigerin«, Texte von Heinrich Suso Waldeck) werden sich in ihrer zärtlich ätherischen Klangraffinesse kaum in den Konzertsälen behaupten können. *Amalie Merz-Tunner* sang sie mit bedeutender Stimmkultur, sorgsam begleitet durch das *Peter-Quartett*.

Schluß und Höhepunkt des Festes wurde *Hermann Reutters* Oratorium für Sopran, Bariton, gemischten Chor und Orchester »*Der große Kalender*«. Durch diese Aufführung, die bei allen Hörern jubelnde Begeisterung auslöste, wird das 63. Tonkünstlerfest seine fast musikhistorische Bedeutung erhalten, jedenfalls bei allen Teilnehmern in lebhaftester Erinnerung bleiben. *Ludwig Andersen* schuf eine mit dichterischem Feingefühl zusammengestellte Textvorlage, die das Werk in 24 Nummern aufteilt, zwischen die sich in schlichter erfindungsreicher Variationenform Kalenderzeiten und Bauernregeln einschieben. Die Höhepunkte der Jahreszeiten: Dreikönigstag, Karneval (ein berauschendes Furioso, durch den Einsatz eines Kinderchors besonders elementar wirkend), Aschermittwoch, Passion (ergreifend legendenhafte Vertonung eines alten deutschen Zwiegesprächs), Auferstehung (mitreißend gesteigerter Hymnus), Erwachen der Natur, Saat (erdhaft kräftiges Baritonsolo mit Männerchor), Walpurgisnacht (turbulenter, mit Teufelshumor durchsetzter, in atemraubendem Tempo dahinjagender musikalischer Hexensabbat), dann ein sehr zartes Mai-Andante mit einem selig-leisen Liebesduett und lieblichem Angelus-Chor, weiter Sonnwendfeier (in volkstümlichem Marschtempo beginnend, über ein kraftvolles Baritonsolo zu geradezu majestätischem Chorfinale gesteigert), Reife (sinnlich zärtliche Sopran-Arie), Ernte (geschäftiger, in jubelnde Tanzrhythmen sich verlierender Chor), Weinlese (als Grundmotiv eine originelle Ländlermelodie), Die wilde Jagd (lebensvolles, fantastisches Rondo für Orchester), Herbstelegie (»Es ist ein Schnitter der heißt Tod«, für Bariton in herber musikalischer Holzschnittmanier gesetzt), Advent (inniges Idyll für Sopransolo und Kinderchor), zum Schluß ein Monumentalchor, der in ein wahrhaft frommes, erschütterndes Amen ausklingt . . . , das sind die Hauptstationen dieses Oratoriums vom »Großen Kalender«. Der deutschen Musikwelt wurde damit ein Monumentalwerk geschenkt, in dem es einem jungen Komponisten, dem reiche Zukunftsmöglichkeiten winken, gelang, Verbundensein von Mensch und Natur ohne alle konstruierte und intellektualistische Grübelei, allein durch die reichen Mittel einer gesunden, quellenden musikalischen Erfindungsgabe, die Kräfte natürlicher Intuition musikalisch eindeutig zu gestalten. Es wäre völlig sinnlos, beispielsweise Einzelheiten der Instrumentation, die Reutter noch nicht mit letztem Raffinement handhabt, zu bemängeln, hier wurde ein im Mythischen verankerter Stoff, wie ihn unsere Zeit bitter nötig braucht, von einem in allen Künsten des Kontrapunkts erfahrenen jungen Meistermusikanten künstlerisch erschöpft.

Um die Wiedergabe machten sich die Sopranistin *Mia Neusitzer-Thönnissen* (leuchtende, tiefer Verinnerlichung fähige Stimmittel), *Paul Lohmann* (Bariton), der sich selbst übertreffende gemischte Chor des *Dortmunder Musikvereins* und nicht zuletzt das Städtische Orchester unter der überlegenen, klug organisierenden und wahrhaft nachschöpferischen Leitung *Wilhelm Siebens* hoch verdient.

Ernst August Schneider

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

BERLIN

Ausgangs der Konzertsaison veranstaltete das »Akademische Orchester« (Sitz Universität, Dr. Mantze) anläßlich seines 25jährigen Bestehens in der Hochschule für Musik ein Festkonzert. Neben *Vollerthuns* »Vorspiel zum 3. Akt der Islandsaga« und dem »Don Juan« von *Richard Strauß* hörten wir *Bruckners* 4. Sinfonie. Es war mehr als erstaunlich, wie der große Bruckner-Interpret *Ernst Praetorius* dieses Werk mit dem mittelmäßigen Orchester offenbarte. Wenn man berücksichtigt, daß Praetorius sich mit nur einer Probe begnügen mußte, möchte man diesen hochverdienten Weimaraner Kapellmeister einmal als Gast-Dirigent bei dem Kampfbund-Orchester oder in der Oper sehen.

Dann kam Berlins Schmerzenskind — die Kunstwochen. Mit Recht durfte man erwarten, daß diese Veranstaltungen von einem anderen Geist getragen sein würden als bisher. Abgesehen von gewohnten Standard-Leistungen, wie von Furtwängler, Ramin, Paul Grümmer, Rich. Wolff usw., vermochten die in diesem Rahmen neuen Musiker (besonders in instrumentaler Beziehung) kaum vom Durchschnitt zu überzeugen. Der mir zur Verfügung stehende Raum gestattet nicht, die unerfreulichen Tatsachen näher zu beleuchten. Sicher ist hier wohl häufig ernstes Wollen mit Können verwechselt worden. Die Preußische Akademie der Künste — Sektion Musik, deren Lethargie in bezug auf junge Komponisten von Format beängstigend wirkt (das fragliche Orchesterkonzert mit unbekannten Komponisten vermag den Eindruck nicht zu zerstören) — raffte sich aus ihrem Dauerschlaf endlich zu einer Idee auf, die, wie sich später erwies, keine war. Man bot in der Singakademie u. a. *Paul Graeners* prachtvolles Klavierkonzert, von Käthe Heinemann feinnervig vorgetragen, während der geniale *Adolf Steiner* sein Können an *Paul Juons* »Mysterien für Cello und Orchester« verschwendete. Wenn die Akademie schon Unternehmungsgeist zeigen mußte, hätte man sich u. a. an *Friedrich Welter*, der an gleicher Stelle einen eigenen Kompositionsabend veranstaltete, halten sollen. Welter, der zu den fähigsten und begabtesten Meisterschülern Georg Schumanns gehört, vermochte immerhin mit seinem Namen in der sogenannten »saueren Gurkenzeit« die Singakademie zu füllen. — Es wird höchste Zeit, daß die Musikakademie eine ähnliche Bluterneuerung erfährt wie die Dichterakademie. — Zu registrieren bliebe noch das Backhaus-Konzert in der Philharmonie, das unter Protektion und in Anwesenheit des Reichskanzlers stattfand. — *Vollerthuns* »*Freikorporal*«, der hier vor zwei Jahren ausführlich besprochen wurde, konnte in der Stadtoper einen großen Erfolg erzielen, an dem Werner Ladwig in erster Linie beteiligt war.

Joh. Günther

OPER

AGRAM: Die Oper ging am Wagner-Jahre nicht stumm vorüber: unter *Baranovic*' Leitung kam »*Parsifal*« mit *Graarud* in der Titelrolle und der *Mitrovic* als Kundry heraus. Auch als Amneris in der neueinstudierten »*Aida*« erfüllte sie unser Ohr mit Wohllaut, und der Abend wurde, zumal jede Partie erste Besetzung aufwies, Genuß. *Krizaj* als Kezal ist die besondere Leistung dieser Bühne, *Simeno*, der Heldentenor, reißt als Radames, als Cavaradossi mit, *Bukschek* als Scarpia, die *Gjungjenac-Gavella* als Butterfly bleiben mit ihrem sicheren Können kostbarer Besitz dieser Bühne. Sie hat sich *Lovro v. Matachich*, den jungen, der Musik tief verbundenen Dirigenten gesichert. Eine Bühnenmusik zu »Macbeth« aus seiner Feder erweist sich als fortschrittliche, zupackende Musik. Schöpferisches spricht aus seinem szenischen Oratorium: »*Vigiliae*«, einer sehr klugen Arbeit, und der Komponist öffnet sein Gefühl für Mystik, religiös-erotische Ekstase in dieser technisch wie inhaltlich gehaltvollen Partitur. Der gleichfalls junge *Boris Papandopulo*, eine interessante Komponistenerscheinung, schrieb die eigenartige Ballettpantomime: »*Gold*«. Die Partitur, höchst raffiniert gemacht, verrät Mut. Mut auch gehörte zur Aufführung dieses schwierigen Werkes, das unbedingt Förderung verdient. *Gerhard Krause*

BARCELONA: Unser Gran Teatro del Liceo, das schon mehrere Jahre an Disziplinlosigkeit krankt, ging in die Hände der katalanischen Regierung über. Man erhoffte die seit langem ersehnte Modernisierung der Bühne, Einführung eines ständigen Ensembles und vor allem eine Persönlichkeit, die sowohl künstlerisch wie auch organisatorisch fähig wäre, unsere Opernbühne auf mitteleuropäisches Niveau zu bringen. Von allen

den schönen Hoffnungen ging keine in Erfüllung, die Parteien streiten sich weiter, und das Publikum muß mit dem Stagionewesen vorlieb nehmen.

Zuerst kam die russische Oper aus Paris mit ihren schon bestens bekannten Aufführungen von Boris Godunoff und *Rimskij-Korssakoffs* »Unsichtbarer Stadt von Kitège«. Trotz teils beachtlicher gesanglicher Leistungen merkt man doch, daß das Ensemble schon jahrelang keine russische Luft geatmet hat; inzwischen legte sich Pariser Dunst darüber. Darauf folgte eine bunt zusammengesetzte Truppe, um uns *Massenets* Manon und *Saint-Saëns'* Samson und Dalila zu servieren. Georges de Razigade dirigierte reichlich derb, von den Sängern konnten nur Daniel Vigneau als Lescaut und vielleicht noch Ilka Popova als Dalila interessieren. Der mit großem Reklamegeschrei angekündigte Tenor Georges Thill enttäuschte sehr.

Zum Schluß wurde *Wagner* gefeiert: Tristan und Siegfried. Georg Sebastian ist allerdings weit entfernt, ein Wagner-Dirigent zu sein, dafür entschädigten aber erstklassige Leistungen auf der Bühne. Ella Nemethy ist eine Hochdramatische größten Formats, ihr ebenbürtig zur Seite die Altistin Gertrud Rünger. Auch die männlichen Hauptrollen waren durchweg erstklassig besetzt mit Pistor, Strack, Habich, Nissen, Bartolitius und Szekely. Szenisch tat Otto Erhardt sein Bestes. *Macario Kastner*

DRESDEN: Das von Dalcroze begründete Festspielhaus in Hellerau bei Dresden ist schon im vorigen Jahr zur Stätte festlicher Aufführungen von Glucks »Iphigenie in Aulis« geworden. Nun hat man heuer diese *Gluckfestspiele* mit einem der seltensten Werke des Meisters, mit »*Alceste*«, weitergeführt. Und zwar wurde das Werk sogar in der fast ganz vergessenen italienischen Urfassung vom Jahre 1762 gegeben. Nicht in der in den gangbaren Klavierauszügen überlieferten späteren französischen Bearbeitung. Die Aufführung bedeutete also eine historische Rarität. Aber sie war noch viel mehr als das. Denn sie wurde auch zu einem wirklichen künstlerischen Erlebnis. Die schlichte antike Tragödie der Gattin, die sich für den Gatten opfert, ist trotz der etwas spröden Art, in der der Klassizist Calzabigi sie nach Euripides gegeben hat, für unser Gefühl eine reine Verkörperung und Verherrlichung eben jenes »Heldentums«, von dem nach dem Willen unserer völkischen Führer das neugerichtete Theater vor allem Zeugnis ablegen soll. Den entscheidenden Eindruck erzielt dabei natürlich trotz der stofflichen Bedingtheit letzten Endes die Musik. Sie findet in der Vertiefung und Ausmalung dieser reichbewegten Seelendramatik ureigenste Wirkungsmöglichkeiten. Für uns bedeutet Glucks Partitur zu »Alceste« heute gleichsam eine Synthese von Händel und Mozart. In den breiten, feierlichen Chorszenen hallt uns noch etwas von der barocken Größe Händelscher Griechenoratorien nach, bei den Sologesängen denken wir schon an Mozart. Auch sonst drängen sich uns bei diesen Arien und Chören wohl kritische Vergleiche auf. Wir empfinden etwa den Abstand ihrer etwas schwerfälligen Bässe von der Triebkraft Bachscher Führungen; wir denken bei der entsagungsvollen Orchesterfärbung an die überwältigende Klangpracht des Wagner-Stils. Wir können auch nicht ganz den Eindruck einer gewissen feierlichen Eintönigkeit bannen, der dadurch, daß er gewollt ist, nicht zugänglicher wird. Und doch behält Glucks Musik als Ganzes wie immer so auch hier etwas Bezwingendes. Es ist eine ganz unabweisbare Größe, Echtheit, Reinheit darinnen, die uns mit Kitsch so oft übersättigte Menschen von heute ganz eigen stark berührt. Die Aufführung in dem asketisch ernsten Theatersaal Helleraus, auf einer fast keinen dekorativen Schmuck tragenden schlichten Stilbühne, entsprach ganz dem fernab der herkömmlichen Opernwelt liegenden besonderen Gepräge des Werkes. Operndirektor Kutzschbach und Oberspielleiter Schum hielten sie in klaren ruhigen klassischen Linien. Die prachtvolle Stimme der jugendlich dramatischen Mezzosopranistin *Marta Fuchs* trug die Hauptpartie. Die zweite Hauptrolle fiel dem Chor zu, der von *Karl Maria Pembaur* mit größter Sorgfalt vorbereitet worden war und mit dem Orchester an Klangschönheit wetteiferte. Die Aufführung, der das ganze schöngeistige Dresden beiwohnte, tat tiefe Wirkung, so daß lauter Beifall sich nur zögernd, aber dann um so herzlicher hervorwagte. *Eugen Schmitz*

DUISBURG: Aufsehen erregte hier die von Spielleiter Eggert und Kapellmeister Drach betreute Neugestaltung der »Zauberflöte« Mozarts, die in zwingender Weise den überzeitlichen, märchenhaft-mystischen Charakter des Werkes herauskehrte. Schröders mittels Lichtprojektion verwirklichte phantastische Bühnenbilder paßten sich der Atmosphäre dieser Deutung trefflich an. Ausge-

zeichnete Leistungen waren Ellen Schiffer, Verrit Visser, Elisabeth Kluge, Herbert Hesse und Robert von der Linde zu danken. *Wilhelm Grümmer* dirigierte erstmalig *Bittners* »Das höllisch Gold« und ließ samt Hans Bohnhoff, Else Dröll-Pfaff und Bella Fortner-Halbaerth den fiebernden Atem des Bekenntniswerkes spürbar werden. In Puccinis »Gianni Schicchi« meisterte Karl Buschmann die originelle Titelrolle. Dr. Schmitts Regie zeigte »Fidelio« und »Die Meistersinger« im Festgewand. Mit Begabung und viel Liebe für das leichte Genre der Operette hatte sich Kapellmeister Bachmann der »Glücklichen Reise« von Künnecke angenommen, der Siebolds flotte Regie überraschende Lichter aufsetzte. Die Essener Folkwang-Tanzbühne gastierte unter K. Jooss eindrucksvoll mit dem Spiel »Der grüne Tisch«. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: In nicht durchaus einheitlicher, doch würdevoller Wiedergabe konnte der seit langen Jahren erwartete »Ring« durchgeführt werden. *Hugo Balzer*, von seiner früheren Tätigkeit her hier in gutem Gedenken und nun innerlich gereift, leitete als Gast die »Götterdämmerung«. Als kraftvoll und zielbewußt aufstrebende Persönlichkeit bewährte sich *Alfred Gillessen* bei der Direktion der »Butterfly«. *Carl Heinzen*

HAMBURG: Der Versuch, den Kreis der *Lortzing*-Opern des Spielplans mit einer Neuaufführung der »Beiden Schützen« zu erweitern, hatte guten Erfolg. Das kurz vor »Zar und Zimmermann« entstandene, vom volkstümlich singspielhaften Humor Lortzings getragene Werkchen hat zwar nicht die schlagkräftigen Nummern der Arien- und Lied-Einlagen, aber in gleich anziehender Weise die saubere Arbeit, die leichte, geschmeidige Formgestaltung, mit der Lortzing den Singspiel-Typus für die Oper veredelte. Man hatte dem Werk, unter Leitung von *Carl Gotthardt*, auch die Sorgfalt in der Besetzung und im Darstellungsstil angedeihen lassen, auf die Lortzings Kunst Anspruch hat. Verpflichtet wurde nach zwei Gastspielen (Carmen und Amneris) *Inger Karén* vom Landestheater in Darmstadt als Altistin. *Max Broesike-Schoen*

HELSINGFORS: Der deutsche Regisseur *Mutzenbecher* ist nicht mehr an der »*Suomalainen Ooppera*« tätig. Mit einer Inszenierung von Verdis »*Don Carlos*« verabschiedete er sich. *Armas Järnefeld* ist jetzt teilweise an seine Stelle getreten. Boitos »*Mefistofele*«, den »*Figaro*« und »*Parsifal*« führt er in der Doppeleigenschaft als Spielordner und Dirigent. *Funtek* leitet die »*Dämon*«-Aufführungen, *Similä* »*Spuk im Schloß*«. Johann Strauß ist mit der »*Fledermaus*« und »*Wiener Blut*« vertreten; Medetoja mit seiner »*Juha*«. *Costiander* hat Mutzenbechers Nachfolge angetreten. Sehr eifrig befaßte man sich mit dem »*Parsifal*«, den *Sola* sang. Dreifach wurde die Kundryrolle besetzt. *Ed. Fazer*, der bewährte Leiter der »Suomaleinen Ooppera« ist, nach wie vor, bemüht, dem Spielplan Profil zu geben und die finnische Oper höheren Zielen zuzuführen. Zwar ist auch hier Raum in der kleinsten Hütte, aber man möchte wünschen, daß sich bald die Möglichkeit fände, ein neues Operngebäude zu schaffen. Die Leistungen verlangen es. *Gerhard Krause*

KREFELD: Durch die organisatorischen Fähigkeiten *W. Meyer-Giesows* gelang es, das Konzertwesen zu beleben. Das Schmerzenskind der Musikverwaltung ist das Theater geblieben. Der neue Intendant *Michels* ist beurlaubt worden. Der Kulturkommissar *H. Diehl* hofft durch rührige Propaganda und Steigerung der Aufführungsqualitäten den notwendigen Zuschuß von seiten der Stadt auf ein erträgliches Maß reduzieren zu können. An Opern wurde in der Spielzeit 1932/33 bis jetzt gegeben: Die Lustigen Weiber, Friedemann Bach, Mignon, Hoffmanns Erzählungen, Königskinder, Zauberflöte, Verkaufte Braut, La Traviata, Meistersinger, Freischütz, Troubadour, Rolandsknappen. *Herm. Waltz*

LENINGRAD: Die Neuinszenierung des *Rheingolds* in der Staatsoper bewegte sich ganz in den Traditionen der Hoftheater und Bayreuths, wenn man von den konstruktiven Landschaften Rabinowitschs absieht. Auch der »Wasserträger« von *Cherubini*, der als »Am Tor von Paris« herauskam, wandelte die Bahn der Tradition, wenn man davon absehen will, daß der Text in der neuen Übersetzung die Zeit der Handlung in die Epoche des Direktoriums verlegt. Obwohl nur junge Kräfte mitwirkten, fand die Oper unter der bewährten Stabführung Dranischnikoffs ein dankbares Auditorium. Das Studio des hiesigen Konservatoriums beging den Tag seines 10jährigen Bestehens mit einer Neuinszenierung der Oper »*Eugen Onegin*« von *Tschaikowskij*. In der Regie Winers kam auch hier die Oper glimpflich davon, da man sich mit einer realistischen Einstellung begnügte. Unter Klihsans Leitung eröffnete ein neues Operntheater seine Tätigkeit mit dem »Barbier von Sevilla«. Auch hier

wurde Rossini pietätvoll behandelt, nur versuchte man die traditionelle musikalische Buffonade zu retuschieren.

A. Constantin Beckmann

MÜNSTER: Der Spielplan der zweiten Winterhälfte wurde leider wieder stark von der Operette beherrscht. Neben recht mäßigen neueren Produkten war *Millöckers* »Gasparone« eine wahre Erquickung, wenn man auch ungern die höchst überflüssige moderne »Überarbeitung« dieses reizenden Werkes durch E. Steffan in Kauf nahm. Eine angenehme Bekanntschaft war die hübsche komische Oper »Angelina« von *Rossini*, die sich in einer beschwingten Aufführung unter Intendant Berend ihrer Wiedererweckung durch H. Röhr als würdig erwies. Während man eine Wagner-Ehrung durch die Neueinstudierung eines der Hauptwerke des Meisters schmerzlich vermißte, begrüßte man um so mehr die als Ersatz dargebotene Wiederaufführung von *Glucks* herrlicher »Iphigenie in Aulis« in Wagners Bearbeitung, die in einer ausgezeichneten Wiedergabe unter dem Intendanten und der Regie von Dr. Storz mit den Damen Hettmann, Lindström, Weise und den Herren Edeler, Zutavern, Kuhn, Schäfer und Woldering tiefe Eindrücke hinterließ.

Erich Hammacher

STETTIN: Als bedeutungsvollstes Ereignis des Berichtabschnittes ist eine Neueinstudierung von *Glucks* »Orpheus« (Pariser Fassung) unter Gustav Großmann zu nennen. So verinnerlicht und weiheerfüllt hat man Gluck nicht oft erklingen hören, und in eben dieser reinen Sphäre einer mit den Elementen mystischer Empfindungswelt verschmolzenen Klassik erstand das Werk szenisch durch Friedrich Siems (der vom Schauspiel kommt und kürzlich zum Intendanten berufen wurde). So kam eine Gesamtwirkung von seltener Geschlossenheit zustande, und es bedeutete nichts, daß Marga Baates-Bolitsch den Belcanto-Anforderungen der Orpheus-Partie nicht ganz gewachsen war. — Zum *Wagner*-Gedenktage mußte man sich mit einer szenisch gänzlich verfehlten und auch musikalisch nicht gerade glücklichen »Holländer«-Aufführung zufrieden geben. Erwähnt sei ferner eine Auffrischung der »Butterfly« — hat *Puccini* auch dem innersten Wesen unseres Volkes nichts zu sagen, seine Melismen und seine Feinheiten haben dennoch ihren Reiz, übten ihn aus, zumal durch die Interpretation Willy Hahns, der für diese zartfarbige Musik das rechte Stilgefühl hatte. Anita Hilgemaier war eine Butterfly von schlackenloser Stimmfrische. — Die für die »Toten Augen« erforderlichen Orchesterverstärkungen hätte man lieber an den noch zu erwartenden »Maskenball« wenden sollen. Denn wo hat die epigonenhafte Allerweltsmusik d'Alberts, deren Wirkung stets sogleich verpufft, wo hat dies peinliche Textbuch mit dem kitschigen, Religiöses herabwürdigenden Rahmenspiel heute noch Berechtigung? Schließlich sind noch zwei recht wohlgeratene Neueinstudierungen zu nennen: »König für einen Tag« (in einer musikalisch wenig erfreulichen Bearbeitung) und »Martha«.

Joachim Dibbern

STOCKHOLM: Die Oper hat *Wagner* mit einer Reihe von Aufführungen seiner Werke gefeiert. Besonders der von *Leo Blech* musikalisch neueinstudierte »Nibelungenring« lieferte die Bestätigung, daß Wagners Kunst noch unendlich viel an Lebens- und Gestaltungskraft besitzt. Leider haben die schweren Zeiten keine vollständige Neuinszenierung gestattet, doch waren Spuren neuer Regie durch *Harald Andrée* bemerkbar. — Eine hiesige Uraufführung hat stattgefunden: *Borodins* musikalisch interessanter, aber textlich mehr als erlaubt schwacher »Fürst Igor«.

Sten Beite

KONZERT

AGRAM: Die Uraufführung der »Jugoslawischen sinfonischen Tänze« von *A. Dobronic* war bemerkenswert. Der *Stankovic-Chor* kam aus Belgrad, um sein Jubiläumskonzert auch hier vorzuführen. *Vyspaleks* »Kantate von den vier letzten Dingen« und *Odaks* »Altslawische Messe« wurden unter dem Dirigenten *Vukdragovic* zur Diskussion gestellt mit einer Solistin allerdings, die die Veranstaltung kompromittierte. Der *Lisinski-Chor* widmete sich Palestrina und den Altitalienern, der »*Mladost-Balkan*« unter *Gotovacs* Leitung den interessanten Chorkompositionen *Slavenskis*, *Milojevics* Fran *Lhotkas*, *Odaks*, *Gotovacs*, *Josefovics*. Man hörte die Komitenlieder Marco *Tajovics*, istrische Lieder des Spezialsten *Ivan Matetic* und die drei Burschenchöre von Gotovac; der Jugoslawische Akademische Gesangverein sang sie mit Frische. Gotovacs E-dur-Quartett, op. 16, brachte die beiden Formen der jugoslawischen Volksmusik, Lied und Tanz, in kunstvoller Stilisierung. — Die musikalischen Programme, anregend und fesselnd, besonders, wenn sie

nationale junge Musik herausstellen, haben manches neue Talent entdecken können. Musikbegeisterung und Musikausführung haben hier eine schöne Kultur erreicht. Der Vorstoß der jungen kroatischen Musik ist keinesfalls unerheblich. *Gerhard Krause*

BARCELONA: Trotz wirtschaftlicher Not mehr Konzerte denn je und vor vollen Sälen. Die »Musica da Camera« machte mit einem *Manuel de Falla*-Abend einen würdigen Auftakt. Es war endlich an der Zeit, an diesem Ort Spaniens heute größten Komponisten gebührend zu feiern. Durch das Casals-Orchester wurde Fragmenten aus La vida breve sowie dem Ballett El Amor brujo eine ausgezeichnete Aufführung zuteil. Sein Klavierkonzert »Nächte in Spanischen Gärten« interpretierte der Meister selbst am Flügel mit einer Vollendung, die uns die Pracht dieses Werkes voll erleben ließ. Ein weiteres Ereignis wurden zwei Konzerte vom Orchestre Feminin aus Paris unter Leitung seiner genialen Dirigentin *Jane Evrard.* Mit echter Musizierfreudigkeit brachte dieses Streichorchester Kostbarkeiten der viel zu selten gehörten Altklassiker, und unter den Modernen erregten die »Trois gestes plastiques sonores« von *Georges Migot* lebhaftes Interesse. In derselben Gesellschaft spielte auch das *Genzel-Quartett* sämtliche Beethoven-Quartette mit beachtlichem Können. Jacques Thibaud erntete mit seinem vergeistigten Spiel stürmischen Beifall, desgleichen die junge Cellistin und Casals-Schülerin Raya Garbusova.

Unter der Fülle der uns Besuchenden seien vor allem das Kolisch-, Léner-, Pro Arte- und Dresdner Quartett genannt; unter den Pianisten erfreut sich Emil Sauer hier immer noch des größten Rufes. Arrau, Brailowsky, Uninsky und andere kamen mit den üblichen Virtuosenprogrammen. Borowsky bildete eine erfreuliche Ausnahme; sein Spiel, das keine Konzessionen zuläßt, wurde nach dem vielen Virtuosentum als eine wahre Wohltat empfunden.

Die Frühjahrsserie der Casals-Orchesterkonzerte begann verheißungsvoll unter *Louis Hasselmans* Leitung; leider fehlt dem Orchester noch Homogenität des Klanges, etwas Wiener oder Berliner Philharmoniker-Luft würde gut tun. Als Solist erntete Alfred Cortot mit dem Schumann-Konzert mit Recht begeisterte Ovationen. Als Uraufführung wurde »Sirenes i Mariners« von Enric Morera geboten. Morera sonst ein braver Komponist volkstümlicher Lieder und Sardanas versucht neuerdings mit strawinskijschen Pferden zu kutschieren; doch ist's ihm nicht geglückt. Resultat: ein großes Durcheinander von Rhythmen und atonalem Geschrei, über dem die Pikkoloflöte unzählige Takte hindurch auf ein und demselben Ton bläst, angeblich das Pfeifen einer Kaffeemaschine nachahmend. Das Werk wurde energisch abgelehnt.

Macario Kastner

BOCHUM: Konzertmeister *Curt Hofmann* kam mit zwei Uraufführungen zu Wort. Seine traditionsgebundene Canzonetta für Violine und Orchester ist im langsamen Teil von lieblicher Poesie durchtränkt, deren einschmeichelnde Kantilene aus den Händen eines Musikers hervorging, dem die Liebe zu dankbarer violinistischer Äußerung im Blute liegt. Franz Rotermund spielte den Solopart unter des Komponisten Leitung technisch gewandt. Die Taufe der Variationen über das Horst-Wessel-Lied für Streichquartett bezeugte, daß Hofmann mit dieser geschmackvollen Arbeit ein würdiges Gegenstück zu Haydns Kaiser-Quartett-Variationen erstehen ließ. *Reichweins* jüngste Tat war die dreigliedrige Brahmsgedächtnisfeier, welche die erste und vierte Sinfonie, das d-moll-Klavierkonzert (Alfred Hoehn), die Variationen über ein Thema von Haydn, Kammermusik des Treichlerquartetts und Arno Schützes unter Mitwirkung der Altistin Margarete Patt und die Chorkantate Rinaldo in gediegener Überfeilung lebendig werden ließ. Als örtliche Erstaufführung wurde *Bachs* Hohe Messe herausgebracht, der Reichweins überlegene Deutung lineare Plastik und belebten melodischen Atem sicherte. Der Petrichor hob die Festkantate »Tod und Auferstehung« seines Dirigenten *Hans Lüttringhaus* mit Erfolg aus der Taufe. Die der Kantate vorausgeschickte Uraufführung einer Choralmotette von *Klußmann* (Herzliebster Jesu) keimte ebenfalls auf altklassischem Boden. Mehrmanns Melanchthonchor setzte sich für eine packende Wiedergabe der Johannes-Passion von Bach ein und Schmiedeknechts Pauluschor für Händels Dettinger Te Deum. *Emil Peeters'* uraufgeführte Romantische Suite zeigte den einheimischen Komponisten und Dirigenten der interessanten Schauspielmusiken von vorteilhafter Seite. *Max Fiedler* gastierte als gefeierter Beethovendirigent. *Max Voigt*

CHEMNITZ: Die ursprünglich geplanten vier Jubiläumskonzerte der Städtischen

Kapelle wurden um zwei vermehrt und fanden auch den nötigen Widerhall in der Hörerschaft, weniger die beiden ergänzenden Kammermusiken, obwohl sie in ihren Vortragsfolgen durchaus zugkräftig sein konnten: Musik aus der Zeit Friedrichs d. Gr. auf alten Instrumenten und Werke vom hundertjährigen Brahms. Im letzten Konzert setzte sich Fritz Kitzinger hingebend ein für ein Concerto grosso von *Paul Frankenburger*, das stilistisch den Titel kaum rechtfertigt, aber doch beachtliche instrumentale Einzelheiten aufzuweisen hat. Die beiden Ergänzungskonzerte waren *Beethoven* und *Brahms* gewidmet. Beethovens dritte und achte Sinfonie standen auf der Folge. Hans Weisbach, der in den letzten Jahren wiederholt über das Fehlen eines hiesigen GMD. hinweggeholfen hatte, blieb aus, so daß in letzter Minute der sich oft bewährte *Martin Egelkraut* einspringen mußte. Seine Opernleitungen seit Jahren, seine Konzerttätigkeit in letzter Zeit, darunter ein Festkonzert zu Adolf Hitlers Geburtstag, und Betätigung als Pianist in Kammermusiken hatten die hohen Fähigkeiten dieses, auch wiederholt in Bayreuth tätig gewesenen Musikers erkennen lassen. Augsburg hat sich ihn nunmehr als obersten Musikleiter gewählt. Im übrigen stand Brahms im Mittelpunkte des kargen Konzertlebens. Ganz groß feierte ihn Elly Ney mit einer vollendeten Auslegung des d-moll-Klavierkonzertes, begleitet von Laber, der die F-dur-Sinfonie gewählt hatte. Das Streichquartett (Otto, Backhaus, Falkenberg, Rosenthal) bot Brahms' Werk in a-moll, mit Egelkraut zusammen das Klavierquintett in A-dur. Frau Senff-Thieß gestaltete tief die ernsten Gesänge. Der Lehrergesangverein sang groß und wirksam »Nänie« und Schicksalslied, anschließend gelang seinem Leiter E. Seebohm eine packende Darstellung der D-dur-Sinfonie. *Walter Rau*

DUISBURG: Einen groß angelegten *Bruckner*-Abend bestritt der Berliner Dirigent H. Knapstein mit der klar gegliederten und geschmackvoll schattierten Wiedergabe der 6. Sinfonie und der f-moll-Messe, der das Städtische Orchester, der Städtische Gesangverein und Mitglieder des Duisburger Sängerbundes hingebend ihre Kräfte liehen. Ein Hauptkonzert leitete Bundeschormeister Willi Düster als hochbegabter Führer des Duisburger Sängerbundes. Die anspruchsvolle Darbietungsreihe beherrschten *Siegls* Festlichen Hymnus für Chor und Blasorchester und *Kauns* Requiem, welche unter Assistenz Else Dröll-Pfaffs und eines Knabenchores löblich zum Klingen kamen. Aus *Abendroths* feinnervig gestaltenden Händen empfing man u. a. *Regers* Böcklin-Suite und Tschaikowskijs fünfte Sinfonie, die vom Orchester aufgeschlossen gespielt wurden, wodurch ihre farbigen Lichter unvergleichliche Frische bekamen. Der 25 Jahre alte Hamborner Musikverein feierte sein Silberjubiläum unter Koethkes Direktion mit würdigen Auslegungen der Bachkantate »Ich bin vergnügt mit meinem Glücke« und Bruckners 150. Psalm. Das Orchester steuerte Regers Hillervariationen und Stephans Musik für Orchester bei. *Scheunemanns* volkstümlich gereiftes Liederspiel »Sonnenland« hob der Duisburger Kinderchor unter Theo Müller mustergültig aus der Taufe. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: Brahms-Feiern beherrschen die Stunde. Dem Entgegenkommen der neuen Stadtverwaltung ist es zu danken, daß der ehemalige Bürger unserer Stadt in würdigem und ausgiebigem Maße geehrt werden konnte. *Eugen Jochum* verspricht die zweite, *Wilhelm Furtwängler* mit der *Berliner Philharmonie* brachte die dritte, *Hans Weisbach* die erste und vierte Sinfonie. Letzterer gestaltete unter Mitwirkung von *Amalie Merz-Tunner* und *Johannes Willy* wundervoll verinnerlicht das Deutsche Requiem als Schlageter-Gedenkfeier. Der Lehrer-Gesangverein nahm sich unter *Bruno Stürmer* erfolgreich der a cappella-Gesänge an. *Erna Schlüter* sang mit feinem Empfinden Lieder, und im Collegium musicum *(Alfred Fröhlich)* erklang die Serenade op. 11. — Die Karwoche erhielt ihre Weihe durch den »Messias« unter *Weisbach* und die Johannes-Passion im Bachverein *(Joseph Neyses)*. *Knappertsbusch* betonte in klassischen Werken das Virtuose so stark, daß das Gefühl zu kurz kam. Wie anders wirkt da der herb-besinnliche *Hans Pfitzner*, der u. a. sein Klavierkonzert und seine Sinfonie leitete. Die Liniatur des ursprünglichen Quartetts ist vollauf gewahrt, das Klangliche steigert fast überall die Eindringlichkeit der Tonsprache. Ein schöner Abend von *Hubert Flohr* brachte als Neuheit eine sicher und locker geformte Sonate von J. Turina. *Carl Heinzen*

ERFURT: Von *Richard Wetz* kam im Rahmen der Festkonzerte der Deutschen Kulturwoche ein neues Violinkonzert op. 57 unter persönlicher Leitung des Komponisten zur Uraufführung. Nach jahrelanger Beschäf-

tigung mit Chormusik stellt nunmehr Wetz sein bedeutendes technisches Können, Tiefe des Gefühls und Ursprünglichkeit der Erfindung in einem großangelegten Solo-Instrumentalwerk unter Beweis. Das im Jahre 1932 entstandene Werk besteht äußerlich nur aus einem Satz, zerfällt aber in der Durchführung in drei sichtbare Abschnitte. Ein zart-lyrisches Präludium bildet den ersten, von ernsten Gedanken bewegten Teil, von dem eine kurze Holzbläserepisode zu einem umfangreichen Adagio überleitet. Dieses trägt liedartigen Charakter und wird von stark gesanglicher Melodie beherrscht. Der dritte Abschnitt verläuft in Form eines Sinfoniesatzes und erhält durch ein energisches Marschthema sein Charakteristikum. In neuartiger Weise schließt sich eine umfangreiche Kadenz über einem Orgelpunkt der Bässe an, die vorwiegend rezitativischen Charakter trägt und zwanglos in eine glanzvolle Coda überleitet. Ähnlich wie beim »Requiem« und »Weihnachtsoratorium« hinterläßt auch hier das tiefe Ethos und der echt erfühlte Ausdruck größten Eindruck. Der Solopart steht ziemlich gleichberechtigt neben dem sehr sorgfältig ausgearbeiteten Orchesterteil. *Robert Reitz* (Weimar) spielte den anspruchsvollen Soloteil mit noblem Ton und überlegenem Könnertum. Das mit stürmischem Beifall aufgenommene Werk wird zweifellos seinen Weg durch die Konzertsäle machen.

Walter M. Gensel

GÖTEBORG: Göteborgs Orkesterförening beendete seine 28. Konzertsaison mit einer Aufführung von *Brahms*' deutschem Requiem. Als Solisten hatte man *Greta Söderman* und *Claes Göran Stenhammar* gewonnen. Die Chorpartie wurde von *Göteborgs Konserthuskör* gesungen, und *Göteborgs Symfoniorkester* gab dem Werk die orchestrale Einrahmung. Kapellmeister *Tor Mann*, ein großer Brahms-Verehrer, gestaltete das Werk durch Einsatz seines vielseitigen Könnens so, daß es dem tausendköpfigen Auditorium zu einem Erlebnis wurde.

Göteborgs Symfoniorkester veranstaltete während der verflossenen Saison 75 Konzerte, u. a. 28 Sinfoniekonzerte, 5 Abonnementskonzerte mit internationalen Solisten, 31 Populärkonzerte, 2 Chorkonzerte und 6 Konzerte für Schuljugend. Von ungewöhnlicher Art ist das am 10. Februar stattgefundene zu bezeichnen, das die Uraufführung der Oper »Die Königin von Golconda« des schwedischen Klassikers *Franz Berwald* brachte. Diese Oper wurde 1868 komponiert und jetzt von *Tor Mann* zur Konzertaufführung eingerichtet. Unter den Gastdirigenten sind folgende hervorzuheben: Talich (Prag), Fiedler (Essen), Järnefelt (Helsingfors), Hoeberg, Ehrlich und Alfvén. Folgende Solisten von Weltruf haben mitgewirkt: Elly Ney, Cecilia Hansen, Karin Branzell, Julia Claussen, Gregor Piatigorsky, Juan Manén und Joseph Hislop.

Von bedeutenden neuen schwedischen Tonwerken wurden gespielt: Gösta Nystroems Sinfonia breve, Lars-Erik Larssons Sinfonietta für Streichorchester, H. M. Melchers' Klavierkonzert Nr. 2 — diese Werke hatten in Göteborg ihre Uraufführung — nebst Hilding Rosenbergs Vorspiel zur Pantomime »Das jüngste Gericht«. Von modernen internationalen Komponisten sind zu nennen: Schostakowitsch, Wladimir Vogel, Hindemith, Ettinger, Sibelius, Schulhoff, Ravel, Manén, Nielsen, Strauß, Ibert, Uuno Klami, Ernest Pingoud, Albert Roussel und Ottmar Gerster.

Emil Hansen

HAMBURG: *Bachs* »Musikalisches Opfer« wurde in der Vereinigung zur Pflege alter Musik — *Fritz Stein*, der dieses Konzert noch vorbereitet hatte, konnte infolge Berufung an die Berliner Hochschule leider nicht mehr selbst leiten — in der Bearbeitung von *Hans David* aufgeführt, die das Werk klanglich ganz auf kammermusikalische Basis stellt, mit starker Verwendung von Bläsern, also in erster Linie darauf abzielt, ein möglichst klares, objektives, gleichsam dozierendes Bild der erstaunlichen kontrapunktischen Arbeit Bachs zu geben. Daneben legt David auch — ohne daß sich das natürlich authentisch belegen läßt — eine zyklische Absicht in das Werk, die die einzelnen Teile sozusagen »sinfonisch« empfiehlt und gruppiert. Aus Anlaß ihres zehnjährigen Bestehens brachte die Volksmusikschule, die jetzt die Aufgabe hat, die Arbeit ihrer Laien- und Jugendmusikkultur fruchtbar in die neuen Gesichtspunkte unserer Tage einzugliedern, *Hindemiths* »Plöner Musiktag« zur Erstaufführung. Dieses kleine Musikfest der Jugend, das in seinen Orchester-, Solo- und Chorstücken, seinen Blockflötensätzchen u. dgl. eine Fülle von Stoff enthält, ist eine erfreuliche, gekonnte Arbeit Hindemiths, die für ihren besonderen Zweck, im zeitstilistischen Empfinden Hindemiths, das sich natürlich auch hier objektiv und linear abgrenzt, aber immer musikantisch frisch und

spontan bleibt, eine lohnende Aufgabe bietet. Mit Glück knüpfte Hindemith, wie gleich in der Bläser-Intrada der Turmmusik, vielfach an alte deutsche Musikübung und Musikwerte an. Im Zyklus der Hamburger Kammerkonzerte wurde ein Streich-Trio von *Adolf Brunner*, einem Schweizer Komponisten, uraufgeführt, das in seiner entsinnlichten, linear-antiromantischen Haltung nicht von spekulativer Enge und Problematik frei bleibt, aber sonst, vor allem im langsamen Satz, einem Ricercare, manche gute polyphone Arbeit enthält. *Eugen Papst* brachte mit der Singakademie die Matthäus-Passion in eindringlicher Gestaltung; *Alfred Sittard* verabschiedete sich eindrucksvoll mit einem Konzert auf der großen Orgel der St. Michaeliskirche, dem prachtvollen, nach seinen Plänen erbauten Instrument, das hoffentlich von einem würdigen Nachfolger weiter betreut werden wird. *Dusolina Giannini* sang deutsche Lieder (in deutscher Sprache) mit bewundernswerter Fähigkeit, sich aus ihrem südländischen Empfinden heraus in diese Kunst einzufühlen.

Max Broesike-Schoen

HELSINGFORS: *Heikki Klemettis* »*Suomen Laulu*« zwingt Hochachtung ab, denn dieser berühmte, in ganz Europa bekannte finnische Chor, ist edles Muster geistig musikalischer Selbstbeherrschung. — Im Konzertsaal eine Fülle neuer Gesichter, neuer Könner. *Olivia Gebhard* setzt sich mit der Qualität ihrer Kunst durch. Das *Radioorchester* unter *Haapanens* Leitung macht mit *Uuno Klamis* »Suite homage« bekannt, das Händels Geist heraufbeschwört. Die Ecksätze sind geistig am kraftvollsten. Das tüchtige Werk eines Könners, der Zukunft hat. Auch *Eino Linnala* bekennt sich zum Neoklassizismus. Weniger ist es das Nationale, das zur Gestaltung lockt, als die Neubelebung alter kompositorischer Formen. Diesen Ideen hat sich teilweise auch *Sulho Ranta* angeschlossen. Rantas erstes größeres Werk ist die sinfonische Rhapsodie »Unbekannte Erde«. *Melartin*, der an seiner siebenten und achten Sinfonie arbeitet, geht in seinem g-moll-Streichquartett Wege, auf denen nicht jeder ohne weiteres wird folgen können. Aus Arenskijs d-moll-Trio weht eine andere Luft. *I. Hannikainen*, der vorzügliche Pianist, weiß, was er als Komponist dem Klavier an Effekten schuldig ist: man höre sein Stückchen »Am Springbrunnen«. *Tauno Hannikainen*, der Bruder, ist Dirigent, und er begleitet *Elly Ney*, die Brahms' d-moll-Klavierkonzert geistvertieft spielt, auf das zarteste. Sibelius' Schwiegersohn, *Jussi Blomstedt*, schreibt eine Bühnenmusik zu Bruckners »Elisabeth von England«, die ein Sondererfolg des »Suomen Kansallisteatterin« wird.

Gerhard Krause

JENA: Jena hat zwar kein eigenes Orchester und Theater, aber es gibt wohl in ganz Deutschland kaum eine einzige Stadt gleicher Größe, in der der Sinn für Musik so lebendig wäre. Die musikalischen Annalen reichen 170 Jahre zurück und nennen manchen berühmten Namen. So lange schon bis zum heutigen Tage besteht die Vereinigung der »Akademischen Konzerte«. Daneben sind ein Konservatorium, kirchenmusikalische Veranstaltungen, ausgezeichnet geschulte Chöre, befähigte ortsansässige Musiker an dem musikalischen Gesamtleben beteiligt. Seit vierzehn Jahren ist *Rudolf Volkmann* der Führer der heimischen Musikpflege. Als Leiter der Akademischen Konzerte, Dirigent zweier bedeutender Gesangvereine, Universitätsmusikdirektor, Organist der Stadtkirche und vielgesuchter Begleiter ist er unermüdlich, der großen deutschen Kunst den Weg zu bereiten. Im vergangenen Winter haben nicht weniger als annähernd 60 größere und kleinere öffentliche Konzerte stattgefunden. Drei Orchester, die Thüringische Staatskapelle, das Leipziger Sinfonie-Orchester, das Kölner Kammer-Orchester unter Hermann Abendroth, Solisten wie Schlusnus, Alexandra Trianti, Busch, Feuermann, Dawisson, Hoehn, Dreisbach, das Wendling- und Reitz-Quartett bestritten das Programm. Dazu die Sonderkonzerte des Thomaner-Chores, die »Jahreszeiten«, die Johannes-Passion mit ersten Solisten, die »Heilige Elisabeth« und endlich das Thüringer *Brahms-Fest* in vier erschütternden Erlebnissen! Wo ist die Mittelstadt, die Gleiches aufweisen könnte! Eine unausdenkbare Fülle der erlesensten Musik von der vorbachischen Zeit bis in die Gegenwart wurde in eigenartig aufgebauter Vortragsfolge geboten.

Nur des Brahmsfestes, das vom 13. bis 15. Mai unter Volkmanns Leitung stattfand, muß besonders gedacht werden. Schon vorher waren verschiedene Werke des Meisters zu Wort gekommen. Nun aber vereinigten sich Elena Gerhardt, Philipp Dreisbach, das Leipziger Gewandhaus-Quartett, Wilhelm Kempff, Edwin Fischer, Georg Kulenkampff, Max Baldner zu einem unerhörten künstlerischen Nachschaffen, das jede kleinliche Kritik, ja

jede Einzelbesprechung ausschließt, weil jedes in seiner Art vollendet war. Die Jenaer Chöre waren zu einem Massenchor von 450 Sängern vereinigt und sangen mit aller Hingabe die »Nänie« und das »Triumphlied«. *Volkmann* begleitete die Solisten und leitete Chor und Orchester mit feinster Einfühlung und zwingender musikalischer Energie. Das Jenaer Publikum war auf dem Höhepunkt der Begeisterung. *E. Wennig*

KOBLENZ: In dem Streben, für den durch den Fortgang Kurt Overhoffs nach Heidelberg freigewordenen Direktionsposten den richtigen Mann zu finden, dem man die für den gesamten Mittelrheinbezirk so wichtige Führung des Musikinstituts anvertrauen kann, leiteten eine Reihe auswärtiger Pultanwärter die üblichen Abonnementskonzerte. Dabei hinterließen Hans Wedig-Bonn, Arthur Haelßig-Stuttgart, Hans Adametz-Koblenz und Wolfgang Martin-Düsseldorf die stärksten Eindrücke. Die Auswahl der Werke beschränkte sich auf Klassiker und Romantiker. Bemerkenswert war eine Aufführung des Doppelkonzertes für Violine und Violoncello von Brahms und Regers »An die Hoffnung« für Altsolo und Orchester. Am 10. März beging das Musikinstitut in einem Jubiläumskonzert unter Leitung von W. Martin die Feier seines 125jährigen Bestehens. Ursprünglich gegründet, um die Sonntagsgottesdienste feierlicher zu gestalten, hat diese Vereinigung erst im Laufe der Jahre den Charakter eines weltlichen Kulturinstitutes angenommen. Bedeutende Künstler wie Max Bruch, Kes, Erich Böhlke sind mit dem Geschick des Instituts aufs engste verknüpft. *Heinrich Held*

KREFELD: Die städtischen Konzertveranstaltungen unter *Meyer-Giesow* brachten *Beethovens* Erste, *Wagners* Siegfried-Idyll, *Beethovens* Es-dur-Konzert *(Elly Ney)*; einen *Haydn*-Abend mit der Nelson-Messe (Sopran: *Adelheid Armhold)*; *Dvoraks* »Aus der neuen Welt«, *Wlad. Vogels* »ritmica ostinata«, *Brahms'* Violinkonzert *(Kulenkampff)*; *Mahlers* zweite Sinfonie (Alt: *Marion Hundt;* Sopran: *Amalie Merz-Tunner)*; *Pfitzners* »Von deutscher Seele« in Anwesenheit des Komponisten; *Brahms'* Zweite Sinfonie und Klavierkonzert B-dur *(Edwin Fischer)*; *Brahms'* Motetten a cappella, Rhapsodie, Schicksalslied und Gesang der Parzen. An Kammermusikabenden waren zu verzeichnen: das *Riele-Queling-Quartett* (Mozart-Schubert-Wolf); fünf Abende des einheimischen *Peter-Quartetts* (Reger, Mozart, Brahms, Beethoven, Debussy, Haydn, Reicha, Bruckner); mehrere Abende des Collegium musicum *(J. Baum)*. Bedeutsam waren außerdem: ein moderner Kammermusikabend der Madrigalvereinigung *(Oudille)*, Oratorium »Die heilige Elisabeth« von *Haas* (Kref. Männergesangverein: *H. Paulig)*, Uraufführung der Kantate op. 16 von *W. E. v. Brandis;* die glänzende Wiedergabe der Messe a-moll von *K. Thomas* durch den Lehrergesangverein *(F. Oudille)*. *Hermann Waltz*

LENINGRAD: Paul Breisach, den die Newametropole erstmalig am Dirigentenpult begrüßen konnte, zeigte wiederum das hohe Niveau der Dirigentenkultur Deutschlands. Die Oberon-Ouvertüre von Weber, die Sinfonie in C-dur von Schubert, die Sinfonie Nr. 2 von Borodin, das Philharmonische Konzert von Hindemith (erstmalig), das Klavierkonzert in f-moll von Chopin (mit Abram Lufer, einem Schüler Prof. Beptemischeffs, der bei Busoni studierte, als Solisten). Der italienische Komponist und Dirigent *A. Lualdi* offenbarte ein weit kleineres künstlerisches Können, mit italienischen Komponisten im Programm. *V. Talich* absolvierte diesjährig ein Dauergastspiel und erntete mit Beethoven, Tschaikowskij, Strawinskij und Brahms starken Beifall, während der Strawinskij-Apostel *Ansermet* den üblichen starken Erfolg mit Strawinskij, Debussy, Berlioz, Honegger (Sinfonie erstmalig) und Beethoven erntete. Das 40jährige Bühnenjubiläum J. Jurjeffs gab den Anlaß zur Aufführung des »Manfred« von *Schumann* durch die Philharmoniker unter Leitung des ständigen Dirigenten A. Hauk. Die Orgel, ein noch vor kurzem verhaßtes religiöses Instrument, ist jetzt im Sowjetstaate rehabilitiert; hier lernten wir *Fritz Heitmann* kennen, der ein großes technisches Können entwickelte. Die Philharmonie brachte die »Triumphale Trauersinfonie« von A. Paschtschenko zur Uraufführung. Die Sinfonie erinnert an analoge Schaffenstendenzen Mahlers, nur unterscheiden sich beide Komponisten in der sozialen Einstellung. Die Sinfonie ist den Opfern der Revolution gewidmet, sie beginnt mit einem langsamen Trauerzug; die Musik wird aber durch Deklamationen von Hexametern, die auf dem Obeliskdenkmal der Opfer auf dem Marsfelde ausgemeißelt sind, unterbrochen, um in dem triumphalen Finale des gesamten Orchesters und Chors auszuklin-

gen. Unter M. Klimoffs Musterleitung fand das Werk einen starken Beifall. Das 20jährige Jubiläumskonzert des Komponisten brachte noch zwei weitere Uraufführungen: das Poem »Skythen« für Baritonsolo und Chor mit Orchester, die in Persentschenko den Meister der großen Tongemälde zu Worte kommen ließ, während die zweite Novität — zwei Fabeln für Baßsolo mit Orchesterbegleitung — einen Sarkasmus im Stil Mussorgskijs offenbarte.

A. Constantin Beckmann

LINZ: Daß es in der 120 000 Einwohner zählenden Hauptstadt Ober-Österreichs noch Orchesterkonzerte gibt, ist dem Konzertverein zu danken. Mit Liebe und Verständnis arbeitet Kapellmeister Damberger an der Ertüchtigung der Kapelle. An einem Solistenabend gab es das Fagott-Konzert in B, eine Jugendarbeit Mozarts (von Dr. Prunnlechner virtuos geblasen), Lalos »Sinfonie espagnola« (von Konzertmeister Weißgärber temperamentvoll gespielt), Griegs a-moll-Klavierkonzert (von Karl Steiner mit hoher Musikalität und poesievoll vorgetragen) und Svendsens »Karneval in Paris« zu hören. Die Wagner-Feier gestaltete sich imposant: Damberger wählte das »Lohengrin«-Vorspiel, die Glocken- und Gralsszene aus »Parsifal«, das Vorspiel zum 3. Akt, Tanz der Lehrbuben und Aufzug der Meistersinger. Der mitwirkende »Sängerbund Frohsinn«, geführt von *Robert Keldorfer*, stellte sich mit dem Matrosenchor aus dem »Holländer« und dem Chorsatz aus »Tannhäuser«: Einzug der Gäste auf Wartburg, ein. Der rührige Chormeister des chr. deutschen Gesangvereines, Wolfgruber, hatte mit Händels »Debora« einen künstlerischen Erfolg errungen. Der fortschrittliche M.-G.-V. Einklang bezwang unter seinem Chormeister Springer eine Reihe moderner, schwieriger Männerchöre (von Siegl, Lefmann, Frischenschlager, Hausner). Wertvoll ein Motettenabend des Bach-Chores Wels, den J. N. David zu Meisterleistungen anspornt. An einem Frida Kern-Abend konnte man die männlich herbe, rhythmisch und harmonisch gestaltungsreiche Schreibweise an mannigfacher Kammerliteratur bewundern. Unentwegt setzt sich das Linzer Streichquartett für die Kammermusik ein. Hervorzuheben Werke von: Daxsberger, Müller, Keldorfer, Lafite.

Franz Gräflinger

MAGDEBURG: Im Konzertleben dominierten in der zweiten Winterhälfte noch mehr als in der ersten die Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters unter *Walter Beck.* Hauptsächlich verdient die mit dem Lehrergesangverein und Reblingschen Gesangverein zusammen veranstaltete Aufführung der Neunten Sinfonie Beethovens in der Stadthalle erwähnt zu werden. Die sechs Sinfoniekonzerte im Stadttheater brachten repräsentative Werke unserer großen Komponisten von Bach bis zur Gegenwart. Die Programme waren auch hinsichtlich der Solisten vorzüglich disponiert, so daß auch der äußere Erfolg der Konzerte, die fast immer ausverkauft waren, von vornherein gesichert war. Das letzte Konzert, das dem Gedächtnis von *Brahms* gewidmet war, konnte Beck nicht mehr selbst dirigieren. Der in Magdeburg lebende Komponist Fritz Theil wurde an seiner Statt als Dirigent zur Diskussion gestellt, eine Diskussion, die freilich kaum zu einem praktischen Ergebnis führen dürfte, da die Sinfoniekonzerte einer Stadt wie Magdeburg nur von einem systematisch vorgebildeten Dirigenten geleitet werden können. Es gelang dem Geiger *Kulenkampff*, das Brahms-Konzert trotz des Dirigenten meisterhaft zu spielen. Über das *Furtwängler-Konzert* in der Stadthalle mit den Berliner Philharmonikern (Kaufmännischer Verein), das die Uraufführung eines Divertimentos von Raphael vermittelte, im übrigen dem Gedächtnis Richard Wagners mit dem Tristan-Vorspiel und Liebestod und dem Meistersinger-Vorspiel Rechnung trug, wurde bereits berichtet. Von den Kammermusikkonzerten der Volksbühne blieb als besonders erfreulich ein Abend mit dem *Wendling-Quartett* in Erinnerung. In der Fülle der Chorkonzerte verdienen eine Aufführung von *Händels* »Messias« durch den Reblingschen Gesangverein und Bach-Gemeinde unter Bernhard Henking und das Festkonzert des Madrigalchors (zu dessen 10jährigem Bestehen) unter Martin Jansen besondere Erwähnung. In Werner Tell hat Magdeburg einen Organisten, der sich in sehr zielbewußter Weise ein größeres Publikum für die große deutsche Orgelliteratur heranzuziehen versteht.

L. E. Reindl

MÜNSTER: Das 3. Musikvereinskonzert begann mit einer etwas kargen Wagnerhuldigung: Musikdirektor *Jochum* gestaltete die Holländer-Ouvertüre dramatisch und pakkend, während er der Poesie des Siegfried-Idylls manches schuldig blieb. Eine vortreffliche Wiedergabe erfuhr dagegen Debussys Orchestersuite Printemps. *Feuermann* gestaltete Schumanns Cellokonzert mit der ihm

eigenen Musikalität und Spielkultur. Im 4. Konzert brachte Jochum die Vierte und die f-moll-Messe von Bruckner. Eine unbedingte Glanzleistung unseres jungen Dirigenten war die Aufführung von Honeggers »König David«. Hier gestaltete er namentlich die dramatischen Steigerungen des 2. und 3. Teils mit großartiger Eindringlichkeit, vorzüglich unterstützt von den Solisten Fahrni, Hennecke, Meili, der begeistert singenden Chorvereinigung und dem städt. Orchester. Das 5. Städt. Konzert brachte einen heiteren Abend, dessen größterErfolg die groteske 2.Suite Strawinskijs, dessen schönste Musik aber Strauß' Kaiserwalzer und Fledermausouvertüre war, die Jochum spritzig herausbrachte. Großen, aber mit etwas allzu billigen Mitteln erzielten Publikumserfolg hatten auch die Walzer »Liebesspiegel« für Chor, Bläser und Klavier von Otto Jochum. — Die Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik wartete mit einem genußreichen Abend des Klingler-Quartetts (Verdi, Haydn, Beethoven) und einem Liederabend von Emmi Leisner auf. Von sonstigen Veranstaltungen sind hervorzuheben »Eine frohe Abendmusik« des Lehrergesangvereins unter Sambeth mit vielen a cappella-Chören alter und neuer Meister und einer Uraufführung aus dem Chorwerk »Chorgemeinschaft« von *Ludwig Weber*, über das nach dem kurzen Bruchstück kein Urteil gefällt werden kann, ein Beethoven-Abend des Blindenvereins unter Jochum mit Brüggemann (Violine) und Heinermann (Klavier) als Solisten, ferner ein Brahmsabend der Westf. Schule für Musik unter Mitwirkung der Hauptlehrkräfte der Musikschule. *Erich Hammacher*

OSLO: Unsere vornehmste musikalische Einrichtung ist die Philharmonische Gesellschaft, die in den letzten Jahren jedoch unter schlaffer Leitung und schlechter Organisation gelitten hat. Auch in der vergangenen Saison hat sie eine Erneuerung unseres Musiklebens nicht zu bringen vermocht. Die künstlerische Leitung lag in den Händen zweier sehr junger Dirigenten: *Olav Kiellands* und *Odd Grüner Hegges*. Beide sind in einer Art sehr tüchtig, aber ihnen mangelt es gerade an der Weltverbundenheit, der Reife und Vielseitigkeit und an den Verbindungen zur internationalen Musik, die Vorbedingungen sind, wenn es sich darum handelt, das Musikleben einer großen Stadt zu leiten. Nur *ein* Gastdirigent hat uns diesmal besucht: *Richard Lert*. Er imponierte durch seine glanzvolle Technik, wirkte aber im Vergleich zu den Gastdirigenten früherer Jahre ziemlich blaß. Der Lichtblick ist die Sängerin *Fanny Elsta*, von der wir uns bereits einige Jahre hindurch das wirklich Große erhofft haben. In der verflossenen Spielzeit ist sie zu voller Blüte gediehen. Durch zahlreiches Auftreten in äußerst schwierigen Aufgaben, wie zum Beispiel in *Brahms'* Alt-Rhapsodie, hat sie bewiesen, welche große künstlerische und technische Begabung sie besitzt. Ihr eignet eine Stimme, die sich gleichmäßig nicht nur über drei Oktaven erstreckt, sondern dazu noch tausend Farben aufweist, vom dunklen Alt bis zum hellen Sopran.

Zwei Uraufführungen müssen erwähnt werden. Das Oratorium des 50jährigen Komponisten *Arne Eggen:* »König Olav« und *Eivind Grovens* sinfonisches Epos »Der Bräutigam«. Eggen arbeitet mit großen Formen, die architektonisch schön aufgebaut sind. Sein Stil ist etwas altmodisch und wird oft von feiner kontrapunktischer Stimmenführung getragen. Doch entbehrt er der koloristischen Wirkung. Groven hat viele brillante Farben in seinem Orchester und ist in der Form recht mutwillig. Der erste Satz erinnert an eine Opernouvertüre, der wunderschöne zweite Satz ist in Balladenform gehalten, der dritte ein Intermezzo, der vierte (mit Chor) ist aus Motivketten aufgebaut. Es darf kaum bezweifelt werden, daß wir in ihm einen jungen Sinfoniker von Rang besitzen. *v. Kwetzinsky*

ULM: Am 27. und 28. Mai hat in der Donaustadt das *II. Bachfest* stattgefunden. In drei eindrucksvollen Veranstaltungen konnte in ziemlich umfassender Weise ein Bild des Schaffens des Thomaskantors gegeben werden. Kammermusik mit Chromat. Fantasie und Fuge, Violinsolosonate g, Flötensonate Es, Arie aus der Kantate »Von der Vergnügsamkeit«, V. Brandenburg. Konzert (Ausführende: Li Stadelmann, Catharina Bosch-Möckel, Fritz Jungnitsch, Ria Ginster und ein Kammerorchester der Liedertafel); Orgelkonzert im Münster mit Orgelwerken und der Motette »Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf« (Ausführende: Gg. Kempff, Erlangen, und der Ulmer Madrigalchor); die Hohe Messe in h-moll mit den Solisten Ginster, Dierolf, Walter, Achenbach, dem verstärkten Stadttheaterorchester, Prof. Keller an der Orgel, den vereinigten Chören des Vereins für klassische Kirchenmusik und der Liedertafel. Die Leitung hatte Fritz Hayn. *P. M.*

* K R I T I K *

BÜCHER

WILHELM HAAS: *Systematische Ordnung Beethovenscher Melodien.* Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Wir wissen noch verhältnismäßig wenig über die Melodiebildung, über die Beziehung bestimmter Intervallverbindungen zu gewissen Rhythmen, zu speziellen Tonarten. Die Melodietypen und ihre Wanderungen sind vorläufig noch in geheimnisvolles Dunkel gehüllt, die Forschung über »wandernde Melodien«, über gewisse Typen von Kinder- und Volksweisen, über Intervall-Grundformeln, über Melodieskelette, aus denen sich melodische Gestalten entwickeln, die nach Ort und Zeit und gegebenen Lebensbedingungen jeweils wechseln, steckt noch in den Kinderschuhen. Erst die Erkenntnis des Musik-Orients und seiner melodischen Grundtypen — der indischen Ragas, der jüdischen Niggen, der arabischen Maquams usw. — hat uns einen Weg gewiesen, der wohl auch für die Musikvergleichung in Europa gangbar ist: eben den Weg, der von einigen wenigen Grundtypen, gleichsam vom melodisch-abstrakten »Ding an sich« zu den mannigfaltigen melodischen »Erscheinungsformen« führt.

Wie für bestimmte Länder und Zeiten bestehen natürlich auch für einzelne Tonkünstler, für die großen Meister, die ja nicht nur körperlich, sondern auch geistig Geschöpfe von Ort und Zeit, Kinder ihres Milieus sind, bestimmte Grundtypen, beispielsweise Lieblingsintervalle und bevorzugte melodische Wendungen, die durch das Schaffen des Meisters mehr unbewußt als mit dessen Willen hindurchgehen. Um solche Grundtypen einwandfrei systematisch, nicht nur willkürlich, feststellen zu können, ist eine exakte vergleichende Prüfung des gesamten verfügbaren Themen- bzw. Motivmaterials erforderlich. In Hinsicht auf eine solche Prüfung des gesamten Motivmaterials darf die Arbeit von Wilhelm Haas, die sich auf nicht weniger als *5700 Melodieabschnitte* stützt, als mustergültig hingestellt werden.

Ungemein schwierige Probleme stehen am Anfange einer solchen Arbeit: wo hört das Motiv auf, wo fängt seine Variante an, wo liegt die Grenze gegenüber einem anderen Motiv, wie ordnet man die Motive? Soll man sie rein mechanisch nach den Intervallen ordnen, also nach einigen Anfangstönen, oder nach den quantitativen oder qualitativen Haupttönen oder nach rhythmisch-metrischen oder auch nach harmonischen Gesichtspunkten? Was sind die Haupttöne und nach was für Gesichtspunkten vermag man sie gegenüber den Ornamenten einwandfrei abzugrenzen? Soll man ein Motiv samt seinen Varianten und Anverwandten auf eine gemeinsame Tonart transponieren, was das Erkennen der Originalgestalt erschwert, die Vergleichung von Ton zu Ton aber wesentlich erleichtert, oder soll man das Motiv in der Originaltonart belassen, was wieder die Vergleichung erschwert usw.?

Wilhelm Haas hat nicht nur die Hauptmotive, sondern auch alle »melodisch relevanten Nebengedanken und Begleitstimmen« in seine Sammlung aufgenommen, soweit ihnen rein melodisch vom Standpunkt des Taktes, der Phrasierung usw. ein Eigenleben zukam. Ob nicht die Bedeutung des Harmoniekomplexes für das Wesen der Melodievergleichung in der ganzen Anlage unterschätzt wird, bleibt eine offene Frage. Sie kann vorläufig gar nicht beantwortet werden, da ja aus solchen systematischen Motivkatalogen der Tonheroen erst Schlüsse über die inneren zwangsläufigen Beziehungen zwischen Intervallfolge, Rhythmik, Harmonik und absoluter Tonhöhe später einmal gewonnen werden sollen.

Die rund 5700 Melodien sind an etwa 13 000 Stellen mit besonderer Angabe von Anfangston, Instrument, Tempo, Originaltonart (der auf C-dur oder a-moll transponierten Melodien) und mit dem Hinweis auf das Stück und die Stelle seiner Veröffentlichung in der Gesamtausgabe notiert. In der rhythmischen Anordnung sind die metrischen Grundformen (Trochäen, Jamben, Anapäste, Daktylen) punktierte Rhythmen, Synkopen, Vorhalte und Auftakte als selbständige Gruppen auseinandergehalten. In der melodischen Sichtung nach Schritt und Sprung, nach Größe und Richtung der Intervalle in Abwärts- und Aufwärtsbewegung usw. ist der exakte erschöpfende Hauptteil übersichtlich geordnet. Er schließt mit einem Abschnitt »Akkorde«, in dem die melodischen Typen nach dem Gesichtspunkte der Akkordzerlegung betrachtet werden. Der Katalog umfaßt sämtliche Beethovenwerke, soweit sie in der Gesamtausgabe erschienen sind.

Der mit der Technik der Melodienvergleichung wohl vertraute Verfasser betrachtet die systematische Anordnung der 5700 Beethoven-

Melodien nur als Vorarbeit. Die künftige Hauptarbeit soll Beethovens Lebenswerk exakt erforschen, das riesige Material stilkritisch und phänomenologisch auswerten. Man darf auf diese verantwortungsvolle Arbeit und ihr wissenschaftliches Ergebnis gespannt sein.

Erwin Felber

HANS F. REDLICH: *Claudio Monteverdi.* Ein formgeschichtlicher Versuch. Bd. 1: Das Madrigalwerk. Verlag: Edition Adler, Berlin.

Ausgangspunkt dieser Arbeit sind die zehn, das Madrigalwerk Monteverdis umfassenden Bände der Malipieroschen Gesamtausgabe, nach deren Abschluß der Verfasser eine ergänzende stilkritische Behandlung des Opernwerks und der Kirchenstücke vorzulegen gedenkt. Ein überaus reizvoller und dankbarer Stoff, dessen Anziehungskraft vielleicht noch mehr in dem Titel zum Ausdruck kommt, unter dem diese Studie als Frankfurter Dissertation eingereicht wurde, »Das Problem des Stilwandels in Monteverdis Madrigalwerk«. Daß hier allerdings Stilwandel keinen Bruch innerhalb eines Stiles bedeutet, sondern »organische Evolution«, daß sich in dieser Vielfältigkeit der Stilbilder, die vom klassischen Madrigalbegiiff bis zu seiner Erschütterung durch die Monodie führen, sich letzten Endes nur die Universalität des Monteverdischen Geistes offenbart, das galt es mit aller Eindringlichkeit nachzuweisen. Mit gründlichen Einzelanalysen, die mit kritischem Blick an die bisherige Literatur (u. a. Leichtentritt) anknüpfen und alles Wesentliche u. a. auch mit Notenbeispielen scharf beleuchten, werden wir durch das gesamte Madrigalwerk Monteverdis geleitet. Geschickte Querschnitte fassen dann den stilistischen Befund nach den wichtigsten Kategorien wie Melodik, Harmonik, Form, Deklamation und Textgestaltung zusammen, während ein Abschnitt »Vorgänger und Zeitgenossen in Monteverdis Denkwelt« diesem Bild den notwendigen Hintergrund gibt. Wichtig ist der Hinweis auf die Bedeutung des Padre Martini für die Stellung der Nachwelt zu Monteverdis Kunst, indem er dessen Werk »erstmals als Totalität zu begreifen suchte« (S. 35). Den reichen Ergebnissen dieser anregenden Schrift entspricht leider nicht immer die glücklichste Form der sprachlichen Darstellung. Hier bleibt nach Lektüre des Buches mancher Mißklang im Ohr, dem eine letzte stilistische Ausfeilung hätte vorbeugen können.

Willi Kahl

HERBERT SCHÄFER: *Bernard Romberg, sein Leben und Wirken.* Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster.

Dieses Buch wird großes Interesse erregen, auch weit über die Kreise hinaus, die es in erster Linie angeht. Ganz abgesehen davon, daß die Cellisten etwas über den Meister erfahren, den seine Zeit den »König der Cellisten« nannte, dessen Konzerte und Studienwerke jedem einzelnen unentbehrlich geworden sind, so gibt uns das Werk einen segensreichen Aufschluß sowohl über die Persönlichkeit Rombergs als auch über sein vielfaches Wirken. So unzweifelhaft Romberg in erster Linie Cellist und Komponist für sein Instrument war (er spielte in öffentlichen Konzerten, wie Schäfer in seinem Vorwort behauptet, soweit nachweisbar nur seine eigenen Kompositionen), so wesentlich ist es, ihn auch in seiner Eigenschaft als Kapellmeister, als Opernkomponisten beleuchtet zu sehen, sowie die Urteile und Meinungen seiner Fachkollegen auch über dieses Wirkungsfeld kennenzulernen. Aus nur spärlich vorhandenem biographischen Material, in erster Linie also aus zahlreichen Briefen und anderen Quellenmaterial, ist hier ein Werk entstanden, das ich jedem wärmstens empfehlen möchte.

Ernst Silberstein

DAR HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. Verlag: Artibus et Litteris, Gesellschaft für Geistes- und Naturwissenschaft, Nowawes.

Von zahlreichen Subskribenten wird dieses große Sammelwerk als eine Quelle gründlicher Belehrung und als Freude jedes Musikers und Musikfreundes gerühmt. Und nicht nur von diesen: auch die maßgebende Kritik ist sich einig in der Anerkennung des in dieser Sammlung Geleisteten. Das »Handbuch« gilt sowohl als Unterrichtsmaterial wie als Fundus der Musikpflege im neuen Deutschland. Die günstigen Bezugs- und Zahlungsbedingungen des Verlages erleichtern weitesten Kreisen die Anschaffung.

J. B. C.

MUSIKALIEN

OTTO JOCHUM: *Der Jüngste Tag.* Oratorium. Verlag: Fritz Müller, Karlsruhe.

Otto Jochums großes Chorwerk wurde seinerzeit vom Reichsministerium des Innern und vom Preußischen Kultusministerium mit dem ersten Staatspreis ausgezeichnet. Es kam erstmalig auf dem vorjährigen Frankfurter Musikfest des deutschen Sängerbundes zur Aufführ-

rung und fand hier recht geteilte Aufnahme. Es mag vielleicht nicht ganz leicht sein, Jochums mit viel überflüssigem harmonischen und instrumentalen Ballast beschwertenWerke gerecht zu werden. Doch muß gesagt werden, daß dieses Werk bei allen Unausgereiftheiten und Stildivergenzen Partien von starker dramatischer und musikalischer Wirkung enthält.

»Der Jüngste Tag« stellt eine Art Pendant zu Hindemiths »Das Unaufhörliche« dar. Hier wie dort der Versuch, vorzudringen zu den irrationalen Wurzeln des Zeitgeschehens, hier wie dort der Versuch, sich zu lösen von einer falschen Aktualität und, musikalisch wie textlich, eine neue mystische Welt- und Wesensschau zu gestalten. Nur mit dem sehr wesentlichen Unterschied, daß Hindemiths Tonsprache beherrscht und ausgereift ist, während bei Jochum und seinem Textdichter Maximilian Miller das spannungserfüllte, expressive, gärende Element vorwiegt.

Gleich dem Hindemithschen Oratorium gliedert sich der »Jüngste Tag« in drei Teile, die sich in ihren Proportionen wie 1 : 1 : 3 verhalten. Der Schwerpunkt ist durchaus in den letzten Teil hineinverlegt. Ausgewogenheit wird weder im einzelnen noch im großen angestrebt. Im ersten Teil, der den »Letzten Menschen« behandelt, dominiert das Rezitativ des »Künders«, der hier die Rolle des Evangelisten einnimmt; im zweiten Teil, »Die Vollendung der Natur«, herrscht die erweiterte Liedform vor; im dritten Teil erst stößt Jochum vor zur großkonzipierten Vokalform. War es Hindemiths Ehrgeiz gewesen, anzuknüpfen an das Händelsche »Nummern«-Oratorium, so propagiert Jochum den Typus des »durchkomponierten« Oratoriums und dokumentiert damit schon äußerlich seine Wagnerabhängigkeit. Auch die Orchesterbesetzung mit ihrem vierfach besetzten Blech, ihren acht Kontrabässen und ihrem Riesen-Arsenal an Schlagzeug zeigt Jochums Bindung an die Spät- und Nachromantik. Wie Jochum seine Mittel einsetzt, das ist überaus charakteristisch für das stilistische Dilemma, in dem er sich befindet. Einerseits steht er, harmonisch wie melodisch, auf dem Boden Wagner-Bruckners, andererseits strebt er eine holzschnittartige Knappheit und Volkstümlichkeit des melodischen Ausdrucks und eine bachisch strenge Gebundenheit der Form an. Wieder einmal wird hier die Wichtigkeit der textlichen Unterlage für den Musiker evident. Mit Sicherheit kann man darauf rechnen, daß dort, wo Jochums Textdichter ins Nebulose, Schwülstige abgleitet, es die Musik gleichfalls tut. Wenn im zweiten Teil beispielsweise die »Sonne« in leidenschaftliche, extatische Worte ausbricht, so ist die Folge davon auch im Musikalischen ein bombastisch schwelgendes Expressivo mit Harfe, Celesta und einer Kitsch-Melodik à la Griegs »Morgenstimmung«. Nicht viel anders verhält es sich bei den starken Tempomodifikationen, bei den Brucknerschen Sequenzen, triolenumspielten melodischen Haltenoten und schweren Akkordballungen am Anfange des zweiten Teils oder bei der »Erlösungsmusik« des Cherubin mit ihren brünstigen Harfenarpeggien in der Mitte des dritten Teiles.

Wichtiger, als auf Jochums handgreifliche Neigung zum Schwülstig-Theatralischen hinzuweisen, erscheint es mir, die starken Ansätze zu einem neuen geläuterten Stil aufzuzeigen, die in seinem Werke stecken. Bereits im ersten Teil findet man stellenweise nicht nur einen guten Ductus der Rezitative, sondern auch vokale Partien von erstaunlicher Schlichtheit und Prägnanz des musikalischen Ausdrucks: So im achttaktigen »Lied des Teufels«, das wie eine altdeutsche Weise anmutet, oder in den homophonischen Chören der »Winde und Wolken« und der »Guten und bösen Geister«. Im zweiten Teil, der fast ganz vom Expressivo überwuchert ist, fällt der Chor der »Blumen, Tiere und Wälder« auf durch seine schöne Ausgeglichenheit von Vokalem und Instrumentalem. Im »Chor der Flammenden« entwickelt sich zum ersten Male eine polyphon-zügige Schreibweise. Doch kommt es zu einem wirklichen Durchbruch im Sinne eines neuen Klassizismus erst in der zweiten Hälfte des dritten Teils (ab Seite 65 des Klavierauszuges). Hier gibt es polyphone Glanzstücke, wie man sie in der Literatur nicht jeden Tag findet. Besonders das Soloterzett der »Zagenden« in Verbindung mit dem Choralchor der Gläubigen, sowie die großzügig angelegte Coda mit der Doppelfuge wären es wert, aus dem Zusammenhange herausgenommen und als »Einzelnummern« aufgeführt zu werden. Die Verzahnung der drei Solostimmen im Terzett ist ebenso vorzüglich gearbeitet wie die Durchführung des vom Terzett kontrapunktierten Choralchores. Imponierend ist auch der Aufbau der Schlußdoppelfuge, zu deren bachisch-straffen, synkopierten Sechzehntelthema sich als Krönung der Kontrapunkt eines »ehernen« Choralthemas gesellt. Bedauerlich bleibt es, daß Jochum sich auf ein seinen Kräften einstweilen nicht entsprechen-

des Wagnis eingelassen hat. Er wollte zu früh einen großen Wurf tun. Um aber ein apokalyptisches Gemälde von so visionärer Kraft, wie es Jochum vorschwebte, zu gestalten, muß man schon ein ganz fertiger, in sich geschlossener Meister sein. Der Oratorienkomponist Jochum ist einstweilen noch eine problematische Gestalt. Wir hoffen auf den Vokalkomponisten Jochum. *Herbert Connor*

GAETANO PUGNANI: *Amoroso aus der E-dur; Sonate, op. 6* Nr. 4 für Violine und Klavier, herausgegeben von Max Ettinger.
GIOVANNI BUONONCINI DI MODENA: *Aria.* Herausgegeben von J. Stutschewsky und I. Thaler; beide Werke Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
Musikalische »Gabelbissen«, die die Bearbeiter hier aus ihrem rechtmäßigen Zusammenhang losgelöst haben, ein Vorgehen, das nicht gerade als sehr geschmackvoll zu bezeichnen ist, sich aber offenbar aus dem Bedürfnis herleitet, dem Virtuosen entsprechend kurze und wirkungssichere Stücke für Konzertzugaben bereitzustellen. Doch könnte man solche Auswahl ruhig dem Konzertierenden selbst überlassen und etwa die Sonate von Pugnani vollständig abdrucken. Bezüglich der Aria von Buononcini ist der Herausgeber den Nachweis schuldig geblieben, welchem Werke oder welcher Sammlung er das Stück entnommen hat. Die Ausgaben sind durch bis ins kleinste gehende Anweisungen über die technische Ausführung ausgezeichnet und daher von Studierenden gut zu gebrauchen.
Roland Tenschert

RIO GEBHARDT: *New Tales.* Jazz-Suite für Klavier. Verlag: W. Zimmermann, Leipzig.
Nicht schlechter als übliche, »bessere« Jazz-Musik, allerdings mit dem Vorzug, nicht geschmacklos und nicht aufdringlich zu sein. Richtige Nachmittags-Hotel-Tee-Musik. Natürlich kann sehr gut dazu getanzt werden. Aber es könnten auch wichtige Gespräche bei dieser Musik erledigt werden, denn sie stört nicht.
E. J. Kerntler

JOAN MANÉN: *Fünf spanische Melodien für Violine und Pianoforte.* Verlag: Universal-Edition, Wien.
Sehr kurze, ganz leicht zu spielende Stücke, von denen drei tanzartig sind; darunter der besonders anziehende, zugleich eine gute Übung für den $^5/_8$-Takt bietende Zortziko. Melodisch reizvoll sind aber auch die anderen Nummern. *Wilhelm Altmann*

KURT B. MÖCHEL: *Zweck-Etüden für Kontrabaß. Brevier des Kontrabassisten.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
In drei Heften wird eine Schule des Kontrabasses geboten, die von den einfachsten Bogenstrichen über das berühmte Othello-Solo bis zu den heikelsten Paganini-Etüden führt. Bemerkenswert ist die Verwendung einiger neuer Zeichen für Stricharten und Lagen. Bedauerlich dagegen die Verwendung überflüssiger Fremdworte wie Egalisierung, Permutation usw. *Friedrich Herzfeld*

BELA BARTOK: *Zwanzig ungarische Volkslieder.* Verlag: Universal-Edition, Wien.
Es ist in musikalisch besser orientierten Kreisen allgemein bekannt, daß die folkloristischen Interessen im Schaffen des führenden ungarischen Meisters *Bela Bartok* in den letzten Jahren das Übergewicht gewonnen haben über die freie, originale Komposition. Bartok gilt allgemein als erste Autorität in der Kenntnis und künstlerischen Behandlung der Volksmusik, zumal der südöstlichen Länder Europas. Die vorliegenden vier Hefte ungarischer Volkslieder unterscheiden sich sehr wesentlich von dem, was man gewöhnlich als volkstümlich in Melodie und Begleitung ansieht. Was die Melodien angeht, so hat man bei Bartok unbedingt die Gewähr, daß sie unfrisiert, ungeglättet, unversimpelt wiedergegeben sind. Es sind Weisen von kostbarer ländlicher Urkraft, von einer Freiheit der Rhythmik, der Tonalität, des Ausdrucks, die für Volkslieder, gemessen am temperierten Wesen der deutschen Volkslieder, wahrhaft erstaunlich sind. Diese fast schrankenlose Ungebundenheit der Melodien hat Bartok zum Anlaß genommen zu einer ähnlich schrankenlosen Behandlung des Klaviers in den Begleitungen. Die gesamte Volksliedliteratur aller Völker enthält sicherlich keine Sammlung, die sich mit dieser Bartokschen vergleichen ließe an Vertracktheit, Unbequemlichkeit, Schwierigkeit der Begleitpartien. Der Begleiter muß ein ausgekochter Modernist sein, um sich beim Lesen schon dieser Virtuosenstücke durchzufinden, ganz zu schweigen von Spielen in den vorgeschriebenen Rekordgeschwindigkeiten, wie z. B. der sechs Seiten lange »Schweinehirtentanz« in einer Minute und 37 Sekunden heruntergewirbelt sein soll. Auch der »Sechsguldentanz« (6 Seiten, 1 Minute 53 Sekunden) ist ein brillantes, virtuoses Konzertallegro, das selbst vorzüglichste Pianisten ohne regelrechtes Studium kaum richtig werden hinlegen können. Es ist

sehr zu bezweifeln, ob diese enorm anspruchsvollen Begleitungen dem siegreichen Vordringen des kernigen und rassigen ungarischen Volksliedes förderlich sein werden. Man muß sie — für Volkslieder wohl nicht ganz das richtige — durchaus als artistische Leistung werten. Als solche jedoch sind sie bewundernswert, voll von fesselnden Einfällen, meisterlich durchgeführt in ihrem oft sinfonischen Aufbau, in der strengen Logik des Gefüges. Diesen geistreichen, gänzlich unkonventionellen Stücken gebührte eine eingehende Studie in einem breit ausgeführten Essay, und Meister Bartok würde in einer solchen Studie nicht zu kurz kommen. Aber als »Volksliedbegleitungen« kann ich diese Konzertetüden nicht gelten lassen. Die wenigsten Sänger werden sich behaglich fühlen beim Vortrag dieser, vom Klavier mehr behinderten als gestützten Melodien, bei absonderlichen, tonal ausschweifenden Harmonien, die für weniger raffinierte Ohren mit den Melodien oft gar nicht zusammenzupassen scheinen, zumal wenn Polytonalität vorwaltet, wie z. B. in dem übrigens prachtvollen Szekler »Lassú« Nr. 5. Man könnte aus fast allen diesen Begleitungen famose Orchesterstückchen machen, wobei allerdings wieder der Aufwand an Mitteln in keinem rechten Verhältnis stehen würde zu der Kürze der einzelnen Stücke. Aber etwa die fünf Stücke des vierten Heftes als zusammenhängende Suite mit Orchester würde sicher die Mühe lohnen. *Hugo Leichtentritt*

WILHELM RINKENS: *Suite in a-moll*, op. 59. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Hans Joachim Moser gab diese frisch und lebendig anmutende Miniatur-Suite als 6. Heft des »Musikkränzlein« heraus, in dem er »Meisterwerke der Vergangenheit und Gegenwart« bringt. Ob es überhaupt »Meisterwerke der Gegenwart« gibt, könnte diskutiert werden, denn Meisterliches bewährt sich erst wenn es in der Distanz zumindest einiger Jahre rückblickend abgewogen wird. Die festlich, im straffen Rhythmus einleitende Allemande offenbart sichern Formsinn, der Rinkens vor modischer Übertreibung des linearen Prinzips bewahrt. Pastorale und Menuett zeigen gefällige Erfindung, während man von einer abschließenden Toccata doch stärkere Auftriebe zum Höhepunkt erwarten möchte. Ob Schülerorchester den nicht gerade geringen Ansprüchen immer gewachsen sein werden, wäre schon zu wünschen, um ihnen den Genuß dieses frischen Musizierens zu sichern.
Friedrich Baser

WERNER WEHRLI: *Romanze für Violoncello und kleines Orchester*, op. 34. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig.
Am unmittelbarsten fühlt man sich von Wehrlis Harmonik gepackt. Seltsame Überschneidungen führen zu herben archaisierenden Klängen. Die Melodik wird zwar noch immer aus der Sanglichkeit des Instrumentes gewonnen. Aber auch hier herrscht eine eigentümliche Kühle und Zurückhaltung — echte Schweizer Luft. Die Cellisten werden Freude an dem knappen Werk haben.
Friedrich Herzfeld

ARTHUR WILLNER: *Skizzen für Piano-Solo*, op. 60. Verlag: Universal Edition, Wien.
Vom selben Verfasser gibt es auf dem Gebiete der ernsten Tanzmusik viel wertvollere Sachen (siehe: Tanzweisen, op. 25). Die obige Folge von neun Charakterstücken hat einen negativen Vorzug: sie ist nirgends geschmacklos. Spuren einer positiven geschmackvollen Erfindung wären aber ebenso erwünscht. Schwierigkeitsgrad leicht bis mittelschwer. Die thematische Charakterisierung der verschiedenen Stücke ist nicht ganz überzeugend, daher auch der Gesamteindruck ziemlich belanglos. *E. J. Kerntler*

JOHANN FISCHER: *Vier Suiten*. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
Die Herausgabe solcher Musik erfreut immer wieder. Zwar können diese vier Suiten keinen Anspruch auf überdurchschnittliche Originalität erheben. Es ist vielmehr Musik der besten Tradition von der Wende zum 18. Jahrhundert. Aber für die Hausmusik sind diese Suiten denkbar geeignet. Sie begnügen sich in technischer Beziehung mit den einfachsten Anforderungen. Die Melodie kann von der Blockflöte, Violine, Flöte, Oboe oder Viola ausgeführt werden, für die Begleitung mag man Cembalo, Gambe, Cello oder Laute wählen. Von der Melodienfülle, Klarheit und Unbedingtheit dieser Musik wird man immer wieder aufs neue gefesselt.
Friedrich Herzfeld

WASSYL BARWINSKIJ: *Miniaturen über ukrainische Volkslieder*. Für Klavier zu zwei Händen. Verlag: Universal-Edition, Wien.
Der Titel »Miniaturen« hat hier im besten Sinne des Wortes zu gelten. Sechs teils zarte und versonnene, teils urwüchsigere Weisen sind mit ausgezeichnetem Geschmack und nicht minder großem pianistischem Feingefühl zu klangsinnlichen Charakterstückchen geformt. Ein nicht aufdringlicher folkloristi-

scher Einschlag, der verschiedentlich bis zu fast orientalisch anmutendem Arabeskenwerk hinüberreicht, gibt aparte und doch gesunde Pikanterie. Im ersten Stück muß die letzte Melodienote im 1. Takt der 4. Zeile $^3/_8$ (statt $^6/_8$) sein. Außerdem ist auf der ersten Seite des letzten Stückes, letzte Zeile, Takt 3, das Krenz vor fis vergessen worden. Die lebendige Bejahung des Volkstümlichen darf wegen der leichten Ausführbarkeit besonders als Hausmusik freudig begrüßt werden.

Carl Heinzen

CLAUDE DEBUSSY: *Quatres Melodies. Danse Bohemienne.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Die aus den Jahren 1881/82 stammenden, neu aufgefundenen Kompositionen Debussys bilden eine wertvolle Ergänzung zu den bisher bekannten Werken des Meisters. Sie sind mehr klassizistisch als impressionistisch, mehr formbetont und melodisch konzise als farbig. Nicht der Klangstil, nicht die »Parallelakkordik«, sondern die Tonalität herrscht vor. Die Melodik ist durchweg greifbar, ja in einem Liede wie »Icibas« von einem wahrhaft klassischen Ebenmaß. Das »Rondeau« ist formal weniger geschlossen, doch gleichfalls stark in der melodischen Erfindung. »Chanson d'un feu« ist mehr ein rhythmisch straffes Couplet im Stile der Pariser Kleinkunst als ein »Lied«. Am klanglichsten, farbigsten ist »Zephir«, ein pastellartig feines Gebilde, das mit ein paar sparsamen Akkordtupfen die Stimmung eines Frühlingstages heraufbeschwört. Staunt man bereits in diesen Liedern über eine formale Meisterschaft, die selbst der Hypersensibilität eines Proudhonschen Textes einen festen, in sich geschlossenen musikalischen Rahmen zu geben vermag, so ist man verblüfft über den tonalen, kadenzierende Quint- und Quartschritte bevorzugenden Charakter des »Danse bohemienne«. Dieses gleichfalls 1881 komponierte Klavierstück ist so rhythmisch straff, so melodisch prägnant, so »neoklassizistisch«, wie nur möglich. Es ist weniger »schwebend«, wie die aus der gleichen Periode stammenden, bekannten »Arabesques«, aber bestimmter, wesenshafter in den Konturen (allerdings auch salonhafter im Inhalt). Man sieht jedenfalls, daß sich Debussy ebensowenig auf impressionistisch, wie Beethoven auf klassisch oder Chopin auf romantisch festlegen läßt. Auf die Formel: Farbe-Parallelakkordik kann man sein Schaffen nur durch Gewaltanwendung bringen.

Herbert Connor

FRANZ PHILIPP: *Serenade für Flöte, Violine und Bratsche, op. 23.* Verlag: L. Schwann, Düsseldorf.

Besteht nur aus drei fein gearbeiteten, inhaltsreichen Sätzen, von denen der mittelste, eine Art Romanze, besonders in seinem etwas verträumten Hauptteil melodisch ungemein gewinnend ist, der feurige letzte einen sehr wirkungsvollen Abschluß bietet. An der Tonalität ist trotz der reichen Modulierung festgehalten. Rein klanglich vermißt man zuweilen eine kraftvolle Unterlage; die Bratsche ist öfters zu hoch hinaufgeführt, übrigens auch die Geige; die technischen Anforderungen an alle drei Instrumente sind überhaupt so groß, daß diese Serenade für die Hausmusik nicht recht in Betracht kommen kann.

Wilhelm Altmann

HANNS SCHINDLER: *Passacaglia und Fuge für Orgel, op. 38b.* Verlag: Holm Pälz, Würzburg.

RICHARD WETZ: *Kleine Toccata für Orgel.* Verlag: F. E. C. Leukart, Leipzig.

Zwei Stücke im pathetischen Orgelspiel. Die Toccata von Richard Wetz berührt sympathischer, weil sie von vornherein keinen Anspruch auf tiefe Bedeutung erhebt. Ein Maestoso-Thema wird von den zarten Klängen einer schwebenden Gesangsmelodie und viel virtuosem Beiwerk unterbrochen. Hanns Schindler tritt anspruchsvoller auf. Nach einer leidenschaftlich bewegten Introduktion gelingt ihm eine Chaconne, die in weitem Bogen zu einem starken Höhepunkt führt. Die Doppelfuge fällt dagegen ab, weil das zweite Thema in seiner wenig selbständigen Haltung einen allzu geringen Gegensatz bildet. Auch der Orgelpunkt läuft nur auf eine oberflächliche Sequenzsteigerung hinaus.

Friedrich Herzfeld

TOMMASO ALBIONI: *Sonate für Flöte* (Oboe oder Violine) *und Basso continuo.* Herausgegeben von Ludwig Schäffler. Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Die vorliegende Flötensonate von Albioni ist eine wertvolle Komposition voll tiefen Empfindens, sie ist ein dankbares Stück für Flötisten (für Geige oder Oboe ist sie meines Erachtens viel weniger geeignet), nur ist die Aufgabe des Herausgebers nicht restlos gelungen. Wir vermissen zunächst ein kurzes Vorwort. Die Aussetzung des Generalbasses ist viel zu dürr und unlebendig. Eingehende Vorschläge zur Phrasierung der Solopartie dürften nicht fehlen, auch wären Angaben über Diminu-

tionsmöglichkeiten der Flötenstimme hier wirklich nur angebracht, da sie so etwas trocken ist und ihr Verzierungen zu einer weit eindrucksvolleren Wirkung verhelfen würden.

Karl Wörner

ALEC ROWLEY: *Vier Sonatinen* (Frühling — Sommer — Herbst — Winter). Für Klavier zu zwei Händen, op. 40. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Pädagogisch sehr gediegenes Material, das vielerlei technische Zwecke unaufdringlich und in anregender Form verfolgt. Auf kleine Hände wird sehr viel Rücksicht genommen. Der romantische Grundzug erinnert ganz leicht an Schumanns »Jugendalbum«. Besonders hübsch ist bei einfachsten Mitteln das Scherzo »Wind« geraten. Auch Anfänger in vorgeschrittenem Alter werden gerne zu den geschmackvollen Stückchen greifen.

Carl Heinzen

FRIEDRICH DE LA MOTTE FOUQUÉ: *Vier lyrische Stimmungsbilder* für eine Singstimme und Klavier, op. 30. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Der Autor hat eine hübsche lyrische Begabung. Ein Lied wie »Der Pavillon von Porzellan« ist in seiner impressionistischen Klanglichkeit recht subtil und nimmt sich wie eine zarte Radierung aus. Reizvoll ist auch »Die Schenke im Frühling«. Nicht in allen Liedern ist diese, wenn auch nicht unbedingt originale, so doch feine Diktion erreicht. Manchmal fallen »Einfall« und »Arbeit« noch auseinander. So in Nr. I, das besonders im Anfang eine unnötig verquälte Harmonik aufweist; eine Schwäche, von der auch »Die ferne Flöte« nicht frei ist.

Kurt Westphal

HEINRICH ALBERT: *Musikalische Kürbishütte.* Hg. von Jos. Müller-Blattau. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Dankbar zu begrüßen ist die vorliegende Neuausgabe dieses reizenden Beispiels des barocken mehrstimmigen Liedes. Echt barock ist schon die Entstehung eines solchen Werkes: die Kürbisse seines Gartens am Pregel dienten dem Königsberger Meister als Bild der strotzenden Kraft, die, ach so bald, im Herbst vergehen muß, und er ritzte in sie die Namen seiner Freunde Simon Dach, Roberthin usw. und Verse ein, in denen die Kürbisse als Symbole der Vergänglichkeit sprachen. Auf Wunsch der Freunde setzte er diese Verse dann dreistimmig in Musik und gab das Werk 1641 in Druck. Die Besetzung des Kantatenkreises wechselt ständig und bringt so Bewegung und Leben ins Ganze. Der neuen Mode der Zeit entsprechend wünschte Albert ein Generalbaßinstrument hinzu, doch ist der Satz an sich derartig klar, daß die Stücke auch a cappella gesungen von größter Wirkung sein müssen. Die Ausgabe könnte vor allem als wertvolle Bereicherung der Literatur für häusliche Singekreise nutzbar werden.

Richard Petzoldt

JOHANNES LUPI: *Zehn weltliche Lieder zu 4 Stimmen*, herausgegeben von Hans Albrecht. GUILLAUME DUFAY: *Zwölf geistliche und weltliche Werke zu 3 Stimmen* für Singstimmen und Instrumente, herausgegeben von Heinrich Besseler. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Die von Friedrich Blume geleitete Herausgabe alter Chorwerke verdient nicht nur die Beachtung wissenschaftlicher Kreise, sondern verfolgt vielmehr den Zweck, Meisterkompositionen verflossener Jahrhunderte der Musikpraxis der Gegenwart zugänglich zu machen. Da sich die mit großer Sorgfalt ausgewählten Werke durch ihren hohen künstlerischen Gehalt und durch die gleichmäßige Heranziehung aller Stimmgattungen von vielen auf den landläufigen Konzertprogrammen zu begegnenden Chören nach der öden Liedertafelweise höchst vorteilhaft unterscheiden, wäre ihre Heranziehung allen verantwortungsbewußten Chorleitern eindringlichst ans Herz zu legen. In der Sammlung Johannes Lupi handelt es sich um eine Auswahl von französischen Chansons aus dem 16. Jahrhundert. Anmut, liebenswürdige Charme, feine Abgewogenheit im Klanglichen sind die hervorstechendsten Merkmale dieser Werke. — In eine noch frühere Epoche führen die Gesänge Guillaume Dufays, bei denen auch instrumentaler Anteil eine gewisse Rolle spielt. Heinrich Besseler, der eine Gesamtausgabe der Werke des großen niederländischen Meisters vorbereitet, erscheint der berufene Mann, dem in der Musikübung so weit zurückliegender Zeit nicht Vertrauten beratend an die Hand zu gehen und die nötigen Winke für die Aufführungen solcher Werke zu geben, was auch in der Einleitung in aufschlußreicher Form geschieht.

Roland Tenschert

HANNS SCHINDLER: *Passacaglia und Fuge für Orgel*, op. 38b. Verlag: Holm Pälz, Würzburg.

J. L. EMBORG: *Fire Örgelkompositioner*, op. 44. Verlag: Wilhelm Hansen, Oslo-Stockholm.

Beide Werke wandeln auf den Wegen der akademischen Orgelkunst, wie sie etwa von Rheinberger gewiesen worden sind. Das Werk des nordischen Emborg kann wegen einer seltsamen inneren Zerrissenheit nicht recht gefangen nehmen. Dagegen bezwingen Schindlers Passacaglia über ein zweiteiliges geheimnisvoll-düsteres Thema und seine Fuge durch einen geraden Aufbau, der beide Male in einer gewaltigen Steigerung zum beherrschenden Höhepunkt führt. *Friedrich Herzfeld*

NECIL KAZIM: *Allegro Feroce* für Saxophon und Klavier. Verlag: Universal-Edition, Wien. Die Brücke von der türkischen zur europäischen Musik ist noch nicht gebaut, wenn auch die Vorarbeiten Fortschritte machen. Der Türke Kazim, der in Wien studiert hat, ist einer der eifrigsten Vorkämpfer einer deutsch-türkischen Verbrüderung in der Musik. Sein Allegro Feroce für Saxophon und Klavier, dessen Saxophonpart der Technik des Instruments geschickt angepaßt ist, ist mehr feroce, als man es von der Selbstbeherrschung eines Türken erwartet. Es schwelgt in Sekundenkoppelungen und anderen Dissonanzen und geht so dem für den Orient heiklen Problem der Harmonik geschickt aus dem Weg. Das Werkchen, das in der beharrlichen Abwandlung des immer gleichen winzigen Motivs den orientalischen Charakter kaum verleugnet, klingt ruppig, wüst. Es zeugt mehr für jugendlichen Temperamentsüberschuß als für ursprünglichen Einfall und musikalische Kultur. *Erwin Felber*

SCHALLPLATTEN

Grammophon

Bei den vielen Neuerscheinungen der »Grammophon-Gesellschaft« verdient größte Beachtung »Rezitativ und Arie des Florestan« aus dem »Fidelio« (95482), zauberhaft klangschön, bis ins letzte von L. Piccaver erfaßt, dem Julius Prüwer ein geschickter Begleiter ist. Auf ähnlicher Linie bewegt sich die Wiedergabe der Arie »Ach so fromm« (Martha), und vor allem »Selig sind die Verfolgung leiden« (Evangelimann) (25012). Hier zeigt sich Patzak wieder als Sänger von Format, mit der Berliner Staatskapelle assistiert ihm Melichar, der auf 25090 von R. Strauß einen Militär- und Kriegsmarsch intoniert. Walter Rehberg versteht tatsächlich Sindings »Frühlingsrauschen« zu »entkitschen«, mit dem »Hochzeitstag auf Troldhaugen« wird der feinsinnige Pianist neue Grieg-Freunde werben (24989). Rio Gebhardt gibt auf 25 181 mit seinem Klavier-Trio Variationen über Rubinsteins Melodie und Bortkiewiczs Gavotte. In jedem Falle zeugt die Bearbeitung von sehr hohem Können. Zum Schluß sei auf die herrliche Wiedergabe von Weingartners »Liebesfeier« und ganz besonders auf Hermanns »Mahnung«, mit seltener Eindringlichkeit von H. Schlusnus interpretiert, aufmerksam gemacht. Die Orchesterbegleitung, wieder in Melichars Händen, sowie des Sängers Darstellungskraft sind von erschütternder Wirkung (96201).

Telefunken

hat zwei »technische Platten« hergestellt (E 1358 und E 1391), auf denen die gebräuchlichsten Instrumente fixiert sind. Mit Hilfe dieser Platten kann man jeden Apparat auf seine bestmögliche Wiedergabe überprüfen. Zu den interessantesten Neuerscheinungen gehört zweifellos »Die Brasilianische Nationalhymne« (E 1389), die auf E 1390 eine phantastische Krönung erfährt. In erster Linie ist der Erfolg (ebenfalls die Neuschöpfung) dem Reznicek-Schüler B. Marx (der in Rio de Janeiro GMD. ist) zu danken. Georg Friedrich Händels Ballettmusik aus »Alcina«, durchsichtig und plastisch, mit W. Druwenski am Cembalo, von E. Kleiber gestaltet (S. K. 1270). Die Wiedergabe des Bachschen Adagios aus dem E-dur-Violinkonzert mit Kulenkampff als Solisten, ist schlechthin als unerreicht zu bezeichnen (F 1193).
Die Anhänger der leichten Muse sind reich bedacht worden. Das Hans-Bund-Jazz-Duo (»Flüchtige Finger« A 1387), »O mia bella Napoli« (von Géczy A 1382) und »Schöne Isabella von Kastilien« mit Ad. Lutter (A 1384) verdienen genannt zu werden.

Parlophon

(P 9577) wartet mit einer ausgezeichneten »Carmen-Fantasie« auf, von Tossi Spiwakowskij herrlich gegeigt. Warum ist der virtuose Pianist nicht genannt?

Elektrola

bringt gediegene Brahms-Platten, sicher anläßlich seines 100. Geburtstages. Der 3. Satz des d-moll-Klavierkonzertes (D. B. 1843) mit hinreißendem Schwung von Wilhelm Backhaus gespielt, löst helle Begeisterung aus, während sich das Busch-Quartett mit großer Hingabe und inniger Leidenschaft zum Sprecher des 4. Satzes des c-moll-Quartetts macht (D. B. 1810). *Felix Roeper*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN

Der Maler Paul von Jukowskij, Richard Wagners Freund während der letzten Lebensjahre, als Dekorationskünstler vom Meister hochgeschätzt (er schuf bekanntlich die Bühnenbilder zum Parsifal) ist der Zeichner der ergreifenden Porträtskizze, die *Richard Wagner am Vorabend seines Todes* zeigt. Der Meister las seiner Familie aus Fouqués Undine vor. Einer spontanen Eingebung folgend, reichte Frau Cosima ihr Notizbuch dem Maler, der diese Skizze des Lesenden mit sicherer Hand schnell einzeichnete. Die Unterschrift stammt von der Hand Cosimas, die nicht ahnen konnte, daß dieses Bildnis das letzte zu sein berufen war. Unsere Wiedergabe folgt, in mäßiger Verkleinerung, dem von der Leitung der Bayreuther Festspiele herausgegebenen vortrefflichen Kunstblatt, das dem Verlag der Kunstdruckerei »Künstlerbund« in Karlsruhe i. B. anvertraut wurde.

Robert-Schumann-Porträte aus der Frühzeit gibt es nur wenige. Um vom Schöpfer der Acht Polonaisen, über die Karl Geiringer in diesem Heft spricht, bildliche Darstellungen zu bieten, greifen wir auf die berühmte Zeichnung von *Eduard Bendemann* (1859) und eine Steinzeichnung von *Lämmel* zurück; daneben stellen wir zwei Plastiken von *Ernst Rietschel:* das Medaillon am Zwickauer Geburtshaus (1860) und das Relief von 1846, das Robert und Clara Schumann verewigt. In die Frühzeit von Schumanns Schaffen fällt seine *Jugendsinfonie* (1832), aus deren unveröffentlichter Partitur wir die erste Seite zeigen. Daneben wird *das Blatt aus den »Davidsbündlertänzen«* fesseln, das der Tondichter mit einer Widmung für *Walther von Goethe* versah.

Wir berichteten, daß das »Gängeviertel« in Hamburg, in dessen krausem Gewirr, heute Schlupfwinkel dunkelster Elemente, auch das *Geburtshaus von Johannes Brahms* steht, der Spitzhacke zum Opfer fallen soll. Ob dieses Gebäude verschont bleibt, steht noch nicht fest. Um es dem Gedächtnis unserer Leser einzuprägen, geben wir eine Abbildung aus Max Kalbecks großer Biographie wieder. Von diesem Haus »im Specksgang« gibt der Biograph folgende anschauliche Schilderung:

»Es liegt in einer der krümmsten, engsten und dunkelsten Gassen des anrüchigen Gängeviertels, das Gesindel aller Art in seinen lichtscheuen Spelunken beherbergte. Die »Gänge« waren ursprünglich kleine Wege, welche die Gärten der alten Stadt durchschnitten, und wurden zu Anfang des 17. Jahrhunderts, da es in der Festung an Platz fehlte, mit Wohnhäusern bebaut. Daraus entstand ein labyrinthisches Gewirr und Gewinkel von schmalen Gassen und dicht aneinandergereihten, hochgiebeligen Häusern, die alle nach ein und demselben Plan, wie gesät, aus der Erde aufstiegen und zahllose winzige Läden, Kammern, Keller und Böden enthielten. Zu Schlüters Hof führte ein Gang, noch enger als der eigentlich etwa mannsbreite frühere Specks-Gang, hinter dessen Front, eben in jenem Hofe, das Haus stand, in welchem die Familie Brahms Küche, Stube und Alkoven bewohnte. Umsonst wurden die nur durch einen Stützbalken voneinander getrennten wackligen Fensterchen geöffnet, um Luft und Licht hereinzulassen. Gerade gegenüber reckt sich eine ebensolche Riesenarche zum dunstigen Himmel empor und raubt mit ihrem verräucherten Giebel dem Schwesterhause das bißchen Sonne, das durch den Nebel etwa zu ihm dringen könnte; vom feuchten Hof aber breitet sich ein Schwaden widerlicher Gerüche aus, den kein reinigender Zugwind aus den geschützten Ecken fegt. Verschließbare Haustore sind nicht vorhanden. Wer sollte dort auch etwas stehlen? Zwischen zwei, bei Tage immer geöffneten Türen, die unmittelbar in das Innere des Erdgeschosses führen, stolpert man durch den Eingang über die ausgetretenen Stufen einer steilen, kaum einen Schritt breiten, hühnersteigartigen Holztreppe zum ersten »Sahl« hinauf und tritt durch eine niedrige Tür zur Linken in die Brahmssche Wohnung. Zuerst in die einfenstrige Küche, die sich als solche dadurch auszeichnet, daß eine mit dem Schornstein verbundene Mauernische den Ort anzeigt, wo ein eiserner Ofen, nicht viel größer als ein Puppenherd, aufgestellt werden konnte. Von dort gelangte man in das zweifenstrige Wohnzimmer, das von der holprigen Diele bis zur rissigen Decke keine sieben Schuh mißt. Daran stößt der Alkoven, die Schlafstube, welche sich den Anschein gibt, ein Fenster auf den zweiten Hof zu besitzen. Hier, in diesem winzigen, dumpfen und atembeklemmenden Kämmerchen mußten, falls der Vater Brahms nicht vorzog, im Wohnzimmer zu schlafen, seit dem 7. Mai 1833 vier arme Menschenkinder ihre Nächte zubringen . . .«

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

EIN VERGESSENER AUS BEETHOVENS FREUNDESKREIS

Von STEPHAN LEY

Vergessen freilich nur im Bereich der Beethovenforschung und -literatur, keineswegs bei seinen Schweizer Landsleuten, wo insbesondere in der segensreich wirkenden Büelschen Familienstiftung in Stein am Rhein das Andenken des Theologen und Pädagogen *Johannes Büel* dauernd fortlebt.
Fast zehn Jahre älter als Beethoven wurde Büel mit diesem in Wien bekannt, wohin im Jahre 1804 den damals schon 42jährigen herzoglich Gothaischen Hofrat eine Berufung als Erzieher zum Grafen Browne führte. Bei dem Grafen verkehrte Beethoven schon jahrelang, und wenn man auch heute nicht mehr weiß, aus welchem Grunde er ihn als premier Mécène de sa Muse bezeichnet, so spricht doch schon der Umstand, daß der junge Meister ihm und seiner Gemahlin in den Jahren 1797—1803 die außergewöhnlich große Zahl von sieben Werken gewidmet hat, für ein längeres enges Verhältnis.
Hierdurch wird auch die Bekanntschaft zwischen Beethoven und Büel vermittelt worden sein, die so vertraulichen Charakter annahm, daß beide sich mit dem brüderlichen Du anredeten. In der Zentralbibliothek zu Zürich befinden sich drei Stammbücher Büels, auf die ich durch eine Notiz in der reichhaltigen Sammlung von Zeitungsausschnitten des *Bonner Beethoven-Archivs* geführt wurde; in einem von ihnen hat Beethoven, als der Freund zu vorübergehendem Aufenthalt in die Heimat reiste, ihm dies zum Andenken geschrieben:

*

Freundschaft ist Schatten gegen den Sonnenstrahl und
Schirm wider den Regenguß.
Trübt etwas mein lieber Büel die Erinnerung an
dich, so ist's — daß wir uns zu wenig sahen
— leb wohl — und vergiß ja nicht
deinen warmen Freund

Wien am 29ten Juny 1806.

Ludwig van Beethoven.

*

Er mag die Reise als endgültigen Abschied Büels von Wien angesehen haben; hernach sind die Freunde jedenfalls noch öfter zusammengewesen, da Büel bis zum Jahre 1817 in Wien blieb. Und als er 1821 noch einmal dort war, sah er auch den Meister wieder — allerdings bemerkte er in einem Brief: »Wäre Beethoven nur nicht gar so taub und schwer zu behandeln; so ist jetzt nichts mit ihm anzufangen.«

(Hamb. Correspondent 21. 5. 33.)

DER RUNDE VIOLINBOGEN

Von ALBERT SCHWEITZER

Jeder von uns hat schon darunter gelitten, daß wir die herrlichen polyphonen Partien aus der Chaconne oder anderen Werken für Violine solo von Bach nie so hören, wie sie auf dem Papier stehen und wie wir sie in Gedanken vernehmen. Sie werden uns so vorgetragen, daß die Akkorde nicht als solche erklingen, sondern arpeggiert wiedergegeben sind. Da die Baßnote nicht ausgehalten wird, hängt die Harmonie in der Luft. Und immer, wenn polyphone Partien kommen, muß der Spieler im Forte spielen, auch wenn die Logik des Stückes an der betreffenden Stelle ein Piano verlangt. Nur dadurch, daß er den Bogen auf die Saiten preßt, kann er ja, soweit er es überhaupt vermag, polyphon spielen. Unerfreulich sind auch die Geräusche, die bei diesem Arpeggieren im Forte notwendig mit einhergehen. Große Meister des Violinspieles können es durch technische Fertigkeit erreichen, daß dieser unvollkommenen Wiedergabe etwas weniger Unvollkommenes anhaftet. Immer aber fehlt viel daran, daß sie die Bachschen Werke für Solovioline so ausführen, daß der Hörer einen ungetrübten Genuß davon hat.
Hier stellt sich nun die Frage, ob Bach, dieser große Kenner der Streichinstrumente, wirklich etwas für Violine geschrieben hat, das sich auf ihr nicht anders als ganz unvollkommen wiedergeben läßt. Tatsächlich hat er das nicht getan. — Wieso? Waren er und die Spieler seiner Zeit geschickter als unsere größten Virtuosen? Nein. Aber sie benutzten einen andern Bogen als wir.
Die Schwierigkeit des mehrstimmigen Spiels liegt einzig an dem modernen Bogen mit der geraden Stange und dem durch die Schraube so stark gespannten Haar. Mit diesem Bogen ist es absolut unmöglich, alle vier Saiten zugleich anzustreichen. Die gerade Bogenstange und der geringe Abstand zwischen dem Haar und der Stange (die Stange des modernen Bogens ist ja im Interesse der zu erzielenden Spannung noch nach unten, dem Haar zu, gebogen) lassen es nicht zu. Mit dem Haar

würde ja zugleich die Stange die Saiten berühren.

Für den runden Geigenbogen, der noch wirklich ein Bogen ist, bestehen diese Schwierigkeiten in gar keiner Weise. Diesen Bogen kennen wir alle. Es ist der, den die Engel auf den alten Gemälden in Händen halten. Bei den runden Bogen kann das Haar bei genügender Entspannung über alle vier Saiten zugleich geführt werden, ohne daß die Stange, da sie nach oben zu gewölbt ist, irgendwie ein Hindernis bildet. Dem polyphonen Spiel steht also nichts im Weg.

Die Meister der Vor-Bachschen und der Bachschen Zeit, nicht nur die deutschen, sondern auch die italienischen und die andern, schrieben also im polyphonen Stil für Violine solo, weil sie mit dem runden Bogen polyphon auf diesem Instrument zu spielen gewohnt waren und die Technik dieser Art zu spielen zur Vollendung ausgebildet hatten . . .

(Schweizerische Musikzeitung 15. 3. 33)

MOZARTS VERLAGSHONORARE

Von OTTO ERICH DEUTSCH

Zu Mozarts Lebzeiten sind nur etwa 150 Drucke seiner Werke erschienen, darunter etwa 70 Originalausgaben, 50 Nachdrucke und 30 Bearbeitungen. Wenn man Umfang und Inhalt dieser Opera außer acht läßt, so kann man sagen, daß Mozart den Druck eines Sechstels seines Gesamtwerkes erlebt hat. Das ist immerhin viel mehr, als man vordem angenommen hatte.

*

Nur in drei Fällen besitzen wir sichere Kunde über Honorare, die Mozart von seinen Verlegern erhalten hat. Ende 1778 bekam er 15 Louisdor für die sechs Klavier-Violinsonaten Nr. 301 bis 306 (des Köchelverzeichnisses) von *Johann Georg Sieber*, dem befreundeten Waldhornisten und Musikverleger in Paris. »Bis dato hat mir noch keiner das geben wollen, was ich davor verlangte — ich werde doch endlich nachgeben müssen, und sie um 15 Louisd'or hergeben — auf diese art werde ich doch am leichtesten bekant hier.« So schrieb der 22jährige Mozart aus Paris an seinen Vater, der sich damit einverstanden erklärte: »Wenn Du auch es jetzt um weniger weggibst, um gottes willen, das muß Dich ja bekannt machen.« Drei Jahre später berichtete Leopold Mozart über dieses Opus 1 an Breitkopf: »Die der Churfürstin von Pfalzbayern zugeeigneten 6 Sonaten sind von Hrn. Sieber in Paris verlegt. Er übernahm sie von meinem Sohn in Paris gegen 15 Louis neuf, 30 Exemplare und freye Dedication.« Außer den Freiexemplaren hatte Mozart also auch das Recht der Widmung nach seiner Wahl erhalten.

Für die sechs Streichquartette Nr. 387 usw., die als Opus 10 Haydn gewidmet sind, bekam Mozart Anfang 1785 von Artaria volle 100 Dukaten, so viel, wie man gewöhnlich als einmaliges Honorar für eine ganze Oper zahlte. Vater Mozart berichtete seiner Tochter aus einem verlorengegangenen Briefe Wolfgangs: »daß er seine 6 Quartetti, die er dem Artaria für 100 duccaten verkauft habe, seinem lieben freund Haydn und anderen guten freunden habe hören lassen«.

Endlich ist es uns bezeugt, daß Mozart für die drei Streichquartette Nr. 575 usw., die erst nach seinem Tode als Opus 18 erschienen, von Artaria schon Mitte 1790 ein sehr bescheidenes, nicht näher genanntes Honorar erzielt hatte. In einem der Pumpbriefe Mozarts an seinen freimaurerischen Bruder, den Kaufmann Michael Puchberg, heißt es: »Nun bin ich gezwungen, meine Quartetten (diese mühsame Arbeit) um ein Spottgeld herzugeben, nur um in meinen Umständen Geld in die Hände zu bekommsn.«

Das ist alles, was wir von Mozarts Einkünften aus dem Verlag seiner Werke wissen. Natürlich wurden auch andere Opera, die mit seinem Wissen und Willen erschienen, honoriert. Aber diese Honorare, die nach dem damaligen Stand des Urheberrechtes mehr zufällig und willkürlich gerieten, dürften in Mozarts Gesamteinkommen, so gering es war, keine entscheidende Rolle gespielt haben. Viel mehr mögen in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens, besonders in den zehn Wiener Jahren, die Einkünfte aus dem Musikunterricht, den er meist an Damen erteilte, aus den Akademien, die er für Subskribenten gab, aus dem Honorar für bestellte Opern und Gelegenheitskompositionen, zuletzt aus der Ehrenstellung als Kammerkompositeur, seinen Haushalt im wesentlichen bestritten haben . . .

(Börsenbl. f. d. Deutschen Buchh. 11. 4. 33.)

WIEVIEL MELODIEN KENNT EIN MUSIKER AUSWENDIG?

VON MAX STEINITZER

Auch der Laie versteht unter »Melodie« mehr oder weniger deutlich eine in bestimmter An-

ordnung aufgebaute, fließende Reihe von Tönen, gewöhnlich acht Takte umfassend, deren akkordische Grundlage, ob dazugesetzt oder nicht, vom Grundakkord der Tonart ausgeht, und durch eine Reihe verwandter Akkorde, jener der »Kadenz«, wieder dahin zurückführt. Unter Musikern wurde die Frage aufgeworfen, wie viele Melodien ein beliebiger von uns aus dem Gedächtnis singen oder spielen könnte und auf dem Klavier mit der dazugehörigen Harmonie. Die Schätzungen verhielten sich wie eins zu zehn. Auch die dem Resultat und die ihm zugrunde liegenden Einzelposten beruhen auf Schätzung, jedoch auf solchen mit nur sehr kleinem Spielraum. Die von den Klassikern für ihre mehrsätzigen Werke benutzte Sonatenform fordert zur Ausfüllung ihres Schemas 8 bis 10 selbständige Themen. Weit reicher ist die Oper; den Rekord hält die »Afrikanerin« mit über 70, ohne die vielen überall gestrichenen Teile; der »Freischütz« enthält etliche 20. Ein Geiger, der seit längerer Zeit Opern- und Konzertdienst mitmacht, beherrscht die in mehrjährigem Turnus wiederkehrenden Werke des deutschen Spielplans, das sind etwa 90 Opern, 40 klassische Sinfonien und Konzerte, 20 Oratorien und Messen. Pflegt er öffentlich oder privatim die Kammermusik, so sind es an klassischen Werken etwa 50 Sonaten und zusammen ebensoviel Trios, Quartette usw., die in Frage kommen. Außerdem kennt er aber andere Gattungen von Musik, die er nicht mitspielt. Melodien aus der Klaviermusik, vor allem Beethoven (32 Sonaten), Chopin; ferner aus den klassischen Operetten von Strauß, Millöcker, Offenbach, Suppé. Außer Schätzen des Kunstliedes, Schubert u. a., ist ihm eine Anzahl von Volks-, Kinder-, Studenten-, Vaterlands-, Kirchenliedern, von Melodien aus der Militär-, Garten- und Promenadenmusik geläufig. Die nähere Berechnung ergibt, daß, mit Melodien von Lokalgrößen, Bekannten, einmalig oder selten aufgetauchten Werken, sich die Zahl der in dem Kopf der Versuchsperson vorrätigen Melodien um 4000 herum bewegt.

(Leipz. Neueste Nachr. 5. 4. 33)

WILHELM KIENZLS ERINNERUNGEN AN RICHARD WAGNER

... Schon die allererste Begegnung mit dem Meister gibt ein viel intimeres und lebendigeres Bild, als es uns die Hofbiographen des Genies überliefert haben. Der Meister bei einer Probe mit den Wiener Philharmonikern im großen Musikvereinssaal. Winter von 1875. Der junge Kienzl war einer der wenigen, die dieser Begegnung Wagners mit Wiener Musikern beiwohnen durften. Der mit Spannung erwartete große Mann erschien in seinem gewohnten, den Fremden etwas kurios berührenden Aufzug: auf dem Kopfe ein Barett, das er auch während der Probe nicht abnahm. Dazu trug er einen warmgefütterten Samtrock und um den Hals überdies einen dicken Wollschal. Wagner stürzte sich sofort mit Temperament und Vehemenz in die Probenarbeit, bei der sich bald zeigte, daß er als Kapellmeister nichts weniger als ein umgänglicher Herr war. Bei der Trauermusik aus der »Götterdämmerung« gab es einen olympischen Zornausbruch, und der Pauker mußte eine bestimmte Stelle so lange wiederholen, bis dem geplagten Mann die Geduld riß. Zum Entsetzen der Zuhörer und des Orchesters warf er die Schlegel hin, was Wagner natürlich nicht gerade versöhnlicher stimmte. Bald darauf nahm er den ersten Hornisten aufs Korn. Es war beim Siegfriedruf. Der brave Philharmoniker blies und blies, aber von der Stirn des Meisters wichen die Wolken nicht. Schließlich sagte er: »Ziehen Sie den Rock aus, blasen Sie in Hemdärmeln!« Wagner zu Gefallen blies der Hornist in Hemdärmeln — und jetzt endlich war der Meister zufrieden.

*

Bei seinem Besuch in Wahnfried lernte der junge Österreicher einen Richard Wagner kennen, der ihn nicht nur aufs höchste fesselte, sondern in vielem auch nicht wenig überraschte. Die gute Laune des Meisters konnte sich oft bis zur Ausgelassenheit steigern, und mehr als ein Gast war perplex, wenn Wagner eines seiner sprunghaft alle möglichen Themen berührenden Gespräche abbrach und in der Halle wie ein kleiner Junge Handstand machte. Gewisse Eigenheiten kehrten immer wieder. So liebte er es, die Namen seiner Gäste auf den etymologischen Ursprung zurückzuführen, wobei er sich allerdings etwas weitgehende, wissenschaftliche Freiheiten erlaubte. Kurios war es, wenn er in seinem breiten Leipziger Dialekt über den »Tristan«, der ihn damals am stärksten zu beschäftigen schien, zu sprechen begann. Wagner blieb im allgemeinen nie lange bei einem Gesprächsthema und noch weniger war er ein geduldiger Zuhörer. Wenn er sprach, gab es die erstaun-

lichsten Gedankensprünge. So notierte Kienzl, daß der Meister beim ersten, verhältnismäßig kurzen Beisammensein mit dem jungen Österreicher über die klassischen Philosophen zu sprechen begann. Von Plato kam er zu Schelling, von Schelling zu Schopenhauer und Hegel. Dann gab er einen Exkurs über Währungsfragen, dann wurde von »Wilhelm Meister« gesprochen. Und als Cosima den kleinen Siegfried in die Halle brachte, kam Wagner unvermittelt von Goethe und Hegel auf die allgemeine Wehrpflicht zu sprechen und sagte unter allgemeiner Heiterkeit der Anwesenden, daß er desertieren würde, wenn man seinen Sohn einmal einberuft . . .

(Neues Wiener Journal 21. 4. 33.)

FALSCHE BEURTEILUNG DER KOSTEN FÜR EIN ORCHESTER

Von HANS ARENDT

Der Kampf um das Theater beginnt von neuem. Vielleicht jetzt heftiger denn je. Hoffentlich aber mit mehr Verständnis und Wohlwollen für die Bedeutung und die Notwendigkeit des Theaters als bisher. Wir wollen wünschen und wollen (und müssen) mit allen Kräften dazu beitragen, daß in diesen Monaten der Grundlegung zur Neugestaltung Deutschlands auch dem Theater ein Fundament geschaffen wird, auf dem ihm eine Zukunft von Sicherheit und bestem Gedeihen gewährleistet wird. Manches und vieles ist nötig bei dieser Neuaufbauarbeit, und die Orchestermusikerschaft muß ihr ganzes Augenmerk darauf richten, daß sie bei der neuen Verteilung der Daseinsrechte auf Erden nicht zu kurz kommt.

*

Dringend notwendig erscheint eine Richtigstellung von schwerwiegenden Irrtümern über die Kosten für ein Orchester. Immer wieder wurde über die Ausgaben für die deutschen staatlichen und städtischen Orchester gestritten, wenn es sich darum handelte, Auswege aus der Krise des Theaters zu suchen. Bei diesen Auseinandersetzungen traten in der Tagespresse, in Fachzeitschriften, in staatlichen und städtischen Parlamenten Auffassungen zutage, die erkennen lassen, welche *bedenklichen Mißverständnisse* über die Frage des Orchesteretats bestehen. Ganz und gar unzutreffend ist zunächst die Behauptung, daß der Orchesteretat am Gesamtetat gemessen erschrecklich hoch erscheine und daß er durch seine übermäßige Höhe den Bestand des Theaters gefährde. Der Orchesteretat darf vor allem nicht am Zuschuß zu einem Theater gemessen werden; wenn man aber Vergleiche in dieser Beziehung anstellen will, muß man unbedingt die *Gesamtausgaben* in Betracht ziehen. Grundverkehrt und irreführend ist es z. B., wenn ein Stadtverordneter in unausrottbarer Gegnerschaft gegen die Stützung eines Orchesters immer wieder darauf hinweist, daß von einem Zuschuß zum Theater in Höhe von 500 000 Mark allein 250 000 Mark auf das Orchester entfallen. Und es muß sonderbar anmuten, daß eine derart unzulässige Behauptung unwidersprochen hingenommen wird oder gar Anerkennung und Zustimmung findet. Die Presse veröffentlicht in ihren Berichten den Wortlaut solch einer Äußerung über das Orchester, ohne sich im geringsten veranlaßt zu fühlen, auch nur mit einem Satz die Haltlosigkeit eines derartigen Vergleichs zu entkräften. Wenn man wiederholt liest und hört, daß in dieser Weise über Orchesterkosten gesprochen wird, muß man sich doch fragen, wie es möglich ist, daß sich eine Auffassung von geradezu unerhörter Oberflächlichkeit fortdauernd behaupten kann. Ebenso erstaunt muß man aber auch fragen, wie die Musikerschaft derartige Mißverständnisse bis in die jüngste Zeit hinein hat fortwachsen lassen können . . .

(Deutsche Musiker-Ztg. 15. 4. 33)

MEINE ERSTE BEGEGNUNG MIT LISZT

Von EMIL RITTER V. SAUER

Mit einer Empfehlung der Fürstin Sayn-Wittgenstein ausgestattet, machte ich mich nach Leipzig auf. Ich fuhr ins Hotel Prusse, wo zufällig auch Liszt abgestiegen war, schickte meine Karte hinauf und wurde bald mit dem üblichen: »der Herr Doktor läßt bitten« ins zweite Stockwerk gewiesen, wo Liszt zwei Zimmer nach der Front zu bewohnte. Ich war mir des feierlichen Augenblicks wohl bewußt, denn mir hämmerte das Herz gewaltig, als ich die Türschwelle überschritt. Aber rasch verwandelte sich meine anfängliche Besorgnis in Zutrauen. Wie wirksam die Empfehlung gewesen, zeigte der mir bereitete herzliche Empfang. Ja, das war ganz der Meister, so wie ich ihn mir oft im Bilde vorgestellt, der mir jetzt in väterlicher Weise beide Hände entgegenstreckte, dieselbe ehrwürdige, ritterliche Ge-

stalt mit dem geistreichen Charakterkopfe und dem scharf markierten Profil.
Ich fühlte dieses Mannes Riesenmacht, noch bevor er den Mund geöffnet hatte. Er trug einen schwarzen, talarähnlichen Überrock, Beinkleider vom gleichen Tuch, einen ungestärkten, schlechtgebügelten Stehkragen und lederne Morgenschuhe, mit denen er in trippelndem, schleifendem Schritt über den Fußboden schurrte. Seine Stimme war voller Schmelz und Wohllaut, die Sprechweise kurze, abgerissene Sätze, untermischt mit einem gewohnheitsmäßigen »hm«, einem Räuspern, das das Gesagte zu bekräftigen schien. Mit weltmännischer Handbewegung lud er mich zum Sitzen ein. Die Konversation drehte sich zuerst um meine spanischen Reiseeindrücke, um die Erlebnisse in Rom und das Befinden der Fürstin Wittgenstein. Dann meinte er: »Meine Erwartungen sind wirklich hochgespannt — hm — die Fürstin schreibt mir ja ganz entzückt über Ihr Spiel — hm — morgen müssen wir eine kleine Seance bei Blüthner improvisieren — ich bin wirklich neugierig, Sie zu hören.«

*

Sein Diener Mischka hatte inzwischen andere Besucher eingelassen und so empfahl ich mich. Ein Weihekuß auf die Stirn gab mir das Geleite. In froher Stimmung stieg ich die Stufen hinunter. Vor der Portierloge stieß ich auf meinen früheren Kollegen Siloti, der einige Zeit bei Anton Rubinstein hospitiert und dann einen Sommer bei Liszt zugebracht hatte. Er befand sich in Begleitung von Rosenthal und Friedheim, zwei anderen, im guten Sinne des Wortes gefürchteten Lisztianern, mit denen er mich bekannt machte. Dies dreiblättrige Kleeblatt schien übrigens beim »Alten« sehr gut angeschrieben zu sein, denn es hüpfte ohne weitere Umstände unangemeldet zur Audienz.

Als ich nachmittags antrat, kam über meine rosige Stimmung die erste Dusche. Der Salon war angefüllt mit Leuten, die augenscheinlich gar nicht hingehörten, ja, nicht einmal wußten, warum sie eigentlich gekommen waren. Eifersüchtelei lag mir völlig fern; ich gönnte gewiß jedem Würdigen ein Stückchen von dem Glorienschein Liszts, aber was ich hier und in der nächsten Zeit sah, genügte, um zu erkennen, daß ein großer Teil dieses Gefolges feile Kreaturen waren, Gelichter, das heute Weihrauch streute und morgen anschwärzte, oder talentlose Geschöpfe, die Liszts sprichwörtliche Güte mißbrauchten und sich ohne Berechtigung wie Diebe zu ihm hinstahlen, um später unter der Spitzmarke »Lieblingsschüler«, auch wenn sie nie eine Note vor ihm gespielt hatten, seinen Namen zu verunglimpfen...

*

Zwei Tage später fand die kleine Privatmatinee bei Blüthner statt. Es waren nur wenige Zuhörer zugegen, darunter Friedheim und Rosenthal. Ich spielte einige Stücke von Chopin und Grieg, die Stakkato-Etüde von Rubinstein und Liszts 12. Rhapsodie. Trotzdem ich durch anhaltendes Herumreisen nicht gut trainiert war und technisch mehr Defekte aufwies, als ich es gerade bei solch bedeutungsvollem Anlaß gewünscht hätte, zeigte sich der Meister tolerant genug, mir — namentlich bei der 12. Rhapsodie — warme Anerkennung zu zollen. Von Zeit zu Zeit hörte man ermutigende Zurufe wie: »bravo — bravissimo — hübsch — hm — sehr hübsch — hm —«. Zum Schluß bekräftigte er seine Zufriedenheit mit einem Stirnkuß und willfahrte auch mit sichtlichem Vergnügen meiner Bitte, mich über den Sommer seinem Schülerkreise einzureihen.

(Deutsche Allg. Ztg. 21. 4. 33)

Die Mitteilungen des Deutschen Rhythmikbundes E.V. Berlin fallen in diesem Hefte aus

NEUE OPERN

Manfred Gurlitt und Klaus Richter arbeiten an einer Volksspieloper »Die Galoschen des Glücks«.

»*Godiva*«, eine neue Oper von *Ludwig Roselius*, kommt im August in Nürnberg zur Ur-, im Herbst in Bremen zur zweiten Aufführung.

Georg Vollerthun ist mit der Komposition einer neuen Oper beschäftigt. Sie ist »*Königsidyll*« betitelt.

*

Hermann Grabner hat eine Schuloper »*Der Weg*« geschrieben, die in Dresden ihre erfolgreiche Uraufführung erlebte.

OPERNSPIELPLAN

AUGSBURG: Im Stadt-Theater gelangten unter Leitung von Ballettmeister Aurel von Milloss und Kapellmeister Otto Miehler »*Don Morte*« (Buch: Terpis, Musik: Wilckens) und »*Pulcinella*« von Pergolesi-Strawinskij zur Erstaufführung. — Bei den diesjährigen Festspielen auf der »Augsburger Freilichtbühne am Roten Tor« dirigiert Martin Egelkraut »Meistersinger«, Lohengrin« und »Aida«, Otto Miehler »Josephslegende« und »Zaubergeiger« von Hans Grimm.

BAYREUTH: Toscanini hat seine Mitwirkung an den Festspielen abgesagt. An seiner Stelle leitet *Richard Strauß* den Parsifal, *Karl Elmendorff* die Meistersinger. Auch den »Ring« dirigiert Elmendorff. Toscanini begründet seinen Rücktritt mit folgenden Worten: »Da die mein Gefühl als Künstler und Mensch verletzenden Geschehnisse gegen mein Hoffen bis jetzt keine Veränderung erfuhren, betrachte ich es als meine Pflicht, das Schweigen, das ich mir seit zwei Monaten auferlegte, heute zu brechen und Ihnen mitzuteilen, daß es *für meine und Ihre und aller Ruhe besser ist, an mein Kommen nach Bayreuth nicht mehr zu denken*. Mit den Gefühlen unveränderlicher Freundschaft für das Haus Wagner Arturo Toscanini.«

HELLERAU: Mit *Glucks* »*Alkestis*« wurde das Festspielhaus unter *H. Kutzschbachs* Leitung in diesem Frühjahr eröffnet.

LEIPZIG: *Wagners* »*Liebesverbot*«, in Schülers Bearbeitung, war die Schlußveranstaltung dieser Spielzeit unter Paul Schmitz' Leitung. Die Städt. Oper erwarb für kommenden Winter *Hermann Grabners* Oper »*Die Richterin*«.



MANNHEIM: *Wilhelm Kempffs* »*König Midas*« erntete bei der von Ernst Cremer geleiteten Aufführung im Nationaltheater stürmischen Erfolg.

PARIS: *Tristan und Isolde* mit Melchior, Janssen, Frieda Leider und Sabine Kalter unter Leitung Wilh. Furtwänglers brachte den Künstlern einen rauschenden Erfolg.

SALZBURG: Die Festspiele verheißen neben Orpheus, Fidelio, Figaro, Cosi fan tutte, Zauberflöte, Oberon, Rosenkavalier auch »Die Frau ohne Schatten« und zum erstenmal »Tristan und Isolde«.

WIEN: *Ernst Kreneks* »*Das Leben Karls V.* wird an der Staatsoper zur Uraufführung kommen. Der Komponist bezeichnet die zweiteilige Oper als »Bühnenwerk mit Musik«. Auch Lehars Operette »*Giuditta*« wird hier ihre Uraufführung erleben.

ZOPPOT: Schillings, Elmendorff und Tutein sind die Dirigenten der unter Hermann Merz' Regie stattfindenden Festspiele, die »*Tannhäuser*« und »*Fidelio*« mit ersten deutschen Kräften verheißen.

ZÜRICH: Im Rahmen der Veranstaltungen des Internationalen Theaterkongresses kommen *Honneggers* »Amphion« und *Schoecks* »Vom Fischer und syner Fru« zur Wiedergabe.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Ein Oratorium »*Sankt Dominikus*« hat die Komponistin *Lotte Backes* verfaßt und komponiert, das mit deutschem und lateinischem Text versehen ist und das durch den Dominikanerorden zur Aufführung gelangt.

Hans Chemin-Petit hat eine große achtstimmige Motette nach Worten von Matthias Claudius komponiert.

Max Fiedler, Essens scheidender Musikdirektor, brachte im letzten der unter seiner Leitung stehenden Sinfoniekonzerte eine von ihm komponierte Ouvertüre »*Essen*« zur Uraufführung. Die Komposition mündet in das Lied »Großer Gott wir loben Dich« und in ein Finale von starker Wirkung.

Richard Greß hat einen Liederzyklus von sechs Gesängen für eine Singstimme, Bratsche und Klavier beendet.

Der Nordische Rundfunk brachte »Helle Nacht« für Sopran, Streichorchester, Harfe und Klavier von dem Hamburger Komponisten *Alex Grimpe*, mit *Hanni Böger* in der Sopran-Partie zur Uraufführung. Er arbeitet nach Beendigung verschiedener Kompositionen für Männerchor wieder an sinfonischen Werken für großes Orchester.

Alfred Kuntzsch schrieb eine Burleske für Klavier und Orchester. Das Werk gelangte durch die »Norag« zur Ur-Sendung.

Von *F. Müller-Rehrmann* kam im Bayrischen Rundfunk die II. Orchestersuite op. 22 unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung.

Ein »Konzert für Klavier und Kammerorchester« von *Heinz Munkel* gelangte in Freiburg i. Br. zur Uraufführung.

Ludwig Neubecks Chorwerk »*Deutschland*«, das anläßlich der Reichsgründungsfeier und des Geburtstages Adolf Hitlers aus dem Gewandhaus über die deutschen Sender gegangen ist, wird im kommenden Winter in München und in Kassel zur Aufführung gelangen.

Eine *Hymne für Männerchor mit 4 Trompeten und 4 Posaunen* von *K. M. Pembaur* erfuhr ihre Uraufführung anläßlich der Weihe des Wagner-Denkmals im Liebentaler Grund (Sächs. Schweiz).

Casimir von Paszthory arbeitet an einer Orchestersuite »*Till Eulenspiegel*« nach dem Werk Charles de Costers.

Gottfried Rüdinger komponierte zwei Vaterlandslieder »*Deutsches Gebet*« und »Glaube«, deren Uraufführung bevorsteht.

Von *Ernst Schliepe* gelangten kürzlich zwei Orchesterwerke zur Uraufführung, und zwar eine »*Suite in Form von Variationen über ein Thema von Gluck*« im Ostmarkenrundfunk und die »*Ouvertüre zu einem Kammerspiel*« in der Berliner Philharmonie.

Othmar Schoecks jüngstes Werk ist ein »*Notturno*« (op. 47), eine Satzfolge für Streichquartett und Singstimme, in der Kantate, Quartettsatz und Sonatenform verknüpft sind. Die Uraufführung fand in Zürich statt.

Otto Siegl vollendete ein neues Stück für Männerchor, Sopransolo und Streichorchester »*Klingendes Jahr*«, das im Juli beim Westfälischen Sängerbundesfest zur Uraufführung gelangt.

Heinrich Spittas neue Schulkantate »Winteraustreiben« kam in zahlreichen kleineren und größeren Orten mit schönem Erfolg zur Aufführung. — Spittas neuestes Werk, »Eine deutsche Messe« für a cappella-Chor, ist soeben erschienen.

Hermann Unger hat nach Kompositionen von Reinhold Keiser aus den Jahren 1700 bis 1734 eine »*Althamburger Opern-Suite*« zusammengestellt.

Ludwig Weber hat in einer neuen Reihe von Chorwerken unter dem Titel »*Chorgemeinschaft*« erstmalig den Versuch gemacht, alle Beteiligten, Sänger wie Zuhörer, zu einer lebendigen Einheit zusammenzuschließen, indem er die volkstümliche Cantus Firmus-Melodie im Wechsel und schließlich im Allgemeingesang von allen Anwesenden vortragen läßt. Die ersten Aufführungen zweier Nummern in Essen und Münster i. W. fanden begeisterte Aufnahme.

KONZERTE

AMALFI: In der Villa Rufolo von Ravello oberhalb Amalfi, jenem Ort, wo Richard Wagner seinen Klingsor-Garten für den Parsifal gefunden hat, wurde das Andenken Wagners durch ein großes Konzert gefeiert. Das Orchester der Neapeler Oper unter Vitale führte es aus.

BERLIN: Unter *Alfred Sittards* Leitung brachte der Hochschulchor in Verbindung mit dem Philharm. Orchester kürzlich eine Wiedergabe der großen f-moll-Messe *Anton Bruckners*.

BRESLAU: Die Kirchenchöre der St. Salvator- und Königin-Luise-Gedächtniskirche, seit 1932 zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossen, brachte bisher von größeren Vokalwerken heraus: *Bach*, Motette »Jesu, meine Freude« unter Leitung von Gerhard Bremsteller, *Kurt Thomas*, Messe a-moll op. 1, als Erstaufführung in Schlesien unter Leitung von Gotthold Richter.

CANTERBURY: Die Freunde der Canterbury-Kathedrale veranstalteten musikalische und dramatische Festaufführungen. An erster Stelle auf dem Programm standen Werke von *Mozart* und *Haydn*. Das Fest wurde eröffnet mit der Aufführung des Requiems von *Brahms* unter der Leitung von Charlton Palmer.

BAD EMS: Das Staatl. Kurorchester unter der Leitung von *Kurt Barth* veranstaltet außer den üblichen Kurkonzerten jede zweite Woche Sinfoniekonzerte, an denen hervorragende Solisten mitwirken.

FLENSBURG: Der Kammerchor und das Städtische Orchester führten unter *Johan-*

nes Röders Leitung die Hohe Messe von *Bach* in Kammerbesetzung auf. Vorangegangen waren Werke von Händel, Beethoven, Bruckner, Brahms, Schütz, Reger, Wolf-Ferrari, Pergolese, Raphael, N. David. Auf dem Programm für 1933/34 stehen Aufführungen von Werken von Schütz, Brahms, Alfred Huth und wiederum Bach.

FREIBURG: Das erste Südwestdeutsche Bundesmusikfest, das 6000 Musiker vereinigte, glich einer Riesenkundgebung für die deutsche Volksmusik.

HEIDELBERG: Im Sommer werden im Schloß zwölf *Serenadenkonzerte* unter Leitung des Musikdirektors Overhoff stattfinden. Außerdem soll auf Veranlassung des Kampfbundes für deutsche Kultur eine Aufführung von *Beethovens* »*Neunter*« unter freiem Himmel veranstaltet werden.

KOPENHAGEN: *Fritz Mahler* brachte hier die »Verklärte Nacht« von Arnold Schönberg, die Kleine Ouvertüre von Ernst Toch und die Indianischen Tänze von Frederic Jacobi zur Erstaufführung.

LUDWIGSHAFEN: *Alfred Wassermann* brachte mit dem Gesangverein der Badischen Anilin- und Soda-Fabrik (150 Sänger) neben örtlichen Erstaufführungen von Chören von P. Hindemith, Armin Knab und Hans Gebhard folgende Männerchöre zur *Uraufführung:* Wolfgang Fortners »Glaubenslied« und »Die Entschlafenen«, Armin Knabs »Mitten wir im Leben sind« und Hans Petschs »Lobet den Herrn!«

MADRID: *Heinz Unger* erzielte an der Spitze des Philharmonischen Orchesters vor etwa 3000 Zuhörern beträchtlichen Erfolg.

REUTLINGEN: *Lendvais* »Psalm der Befreiung« hat kürzlich beim 100jährigen Jubiläum der Reutlinger Liedertafel unter der Leitung *Hugo Herrmanns* einen starken Erfolg gehabt. Für die nächste Spielzeit sind Aufführungen in Altenburg, Aussig, Bodenbach, Hamm, Homburg (Saar), Königsberg, Konstanz, Ludwigshafen, Zürich, Zweibrücken zu erwarten.

RIO DE JANEIRO: Das *Philharmonische Orchester* hat unter Leitung seines Dirigenten *Max Burle* eine Reihe von Wagner-Festkonzerten veranstaltet. In einem dieser Konzerte wirkten 300 Sänger und Instrumentalisten mit.

SOLOTHURN: Hier fand unter Leitung von *Erich Schild* eine *Brahms-Feier* statt: ein Kammermusikkonzert, eine Gedenkfeier und ein Sinfoniekonzert mit dem Berner Stadtorchester. Die Gedenkrede hielt der Schriftsteller Otto Maag aus Basel.

STUTTGART: *Das Programm des 33. Kirchengesangtages* anläßlich der 50-Jahr-Feier des Evangelischen Kirchengesangvereins Deutschlands bot neben Festgottesdiensten, Choralsingen und einer Orgelfeierstunde unter Pr. *Karl Hasse* ein Bach-Kantatenkonzert unter *Martin Mezger* und ein großes geistliches Konzert unter *Hermann Keller.*

TOKIO: Zu *Brahms'* hundertstem Geburtstag veranstaltete die Philharmonische Gesellschaft ein Festkonzert unter Leitung von *Hidemaro Konoyes.* Das neue Sinfonie-Orchester spielte die Zweite Sinfonie und die Haydn-Variationen. Konoyes wird übrigens im Herbst in Berlin an der Spitze der Philharmoniker gastieren.

WIEN: *Der internationale Gesangswettbewerb* hat den ersten Preis der Stadt Wien von 3000 Schilling der Französin *Touglet,* den zweiten dem Ungarn *Tibor* und den dritten dem Griechen *Jurlifaki* verliehen. *Philipp Göpelt* und *Marianne Harms* aus *Deutschland* erhielten Stipendien von je 600 Schilling.

ZERBST: Das 22. Anhaltische Musikfest bot Werke von *Rudi Stephan, Walter Knape, Paul Graener* (»Musik am Abend«), *O. Respighi, Rich. Strauß* (»Heldenleben«), *Max Reger* und *Brahms.* Festdirigent war *Arthur Rother.*

ZÜRICH: An drei Abenden wurden 12 Kammermusikwerke aufgeführt, darunter als Neuheiten Kompositionen von *Robert Blum, K. H. David, K. B. Jirak* und *Ernst Toch.*

TAGESCHRONIK

Ein unbekanntes Werk von Johann Michael Haydn, dem Bruder Joseph Haydns, erlebte unter der Leitung von Alfons Singer in der St. Michaelskirche zu München eine Aufführung. Es ist dies die fast gänzlich vergessene österliche Graduale „Alleluja, in die resurrectionis« für Soli, Chor, Orchester und Orgel, der Worte des Matthäus- und Johannesevangeliums zugrundegelegt sind. Das wertvolle Werk ist uns in nur wenigen Abschriften erhalten. Die Entstehungszeit ist wohl um 1760 anzusetzen, als Johann Michael Haydn bischöflicher Kapellmeister zu Großwardein war.

Das Richard Wagner-Denkmal für Leipzig. Nach dem einstimmigen Beschluß des Gesamtrates und der Stadtverordnetenversammlung von Leipzig wird nun das Richard Wagner-Denkmal *am Elsterhochflutbecken,* an dem Platze, der dem Wettbewerb zugrunde gelegt

worden war, errichtet werden. Der Gestaltung des Denkmals wird der preisgekrönte Ideenentwurf des Stuttgarter Bildhauers *Emil Hipp* zugrunde gelegt, ein reliefgeschmückter monumentaler Block in Natursteinausführung. Für die endgültige Entwurfsbearbeitung und die Ausführung wird eine Arbeitsgemeinschaft gegründet, bei der u. a. auch ein Leipziger Künstler berücksichtigt werden soll.

Hipps Arbeit war unter 654 eingereichten Lösungen preisgekrönt worden. Die Denkmalslösung sollte das Herzstück des ganzen Gebietes des Leipziger Wiesengeländes werden und dabei auf das angrenzende Elsterstaubecken mit künftiger Stadthalle als Dominante auf dem jenseitigen Ufer Rücksicht nehmen. In Hipps Entwurf sieht man von der großen Anlage her sofort das Denkmal als einen mächtigen Steinblock (9,5 mal 9,5 Meter), der mit starker Plastik in bewegten Reliefszenen aus Richard Wagners Werken geschmückt ist. In der Achse der künftigen Stadthalle ist der Platz vertieft und ein reizvoller Raum mit grünen Baumwänden geschaffen, in dessen Mitte eine Brunnenschale aufgebaut ist. Auch der sächsische Kultusminister Dr. *Hartnacke* und Frau *Winifred Wagner* haben sich im Sinne des genannten Beschlusses entschieden.

Das *Richard Wagner-Denkmal für Wien*, für das ein Modell-Wettbewerb ausgeschrieben wurde, wird voraussichtlich von *Josef Muellner*, dessen Modell mit dem Anerkennungspreis ausgezeichnet wurde, ausgeführt werden.

Richard Wagners Leben und Schaffen in handschriftlichen Urkunden. Am 3. Juni wurde im Kreistagssaal des Regierungsgebäudes in Bayreuth die *Ausstellung »Genie am Werke« feierlich eröffnet.* An der Feier nahmen Vertreter der Staats- und der Kreisregierung teil. Das *Haus Wahnfried* war durch Frau Chamberlain und Frau Daniela Thode vertreten. Der Verwalter des Wagner-Archivs *Otto Strobel* übernahm die Führung durch die Ausstellung, die so ziemlich alles enthält, was von Wagner an handschriftlichen Urkunden, Briefen und Kompositionsskizzen, Reinschriften seiner großen Werke usw. vorhanden ist. Auch die letzte Bleistiftzeichnung Wagners, die der Maler Jukowskij einen Tag vor dem Tode des Meisters anfertigte, sowie das *letzte Essay, das Wagner* schrieb, befindet sich in der Ausstellung.

Die *Brahms-Ausstellung der »Gesellschaft der Musikfreunde«*, welche die größte Brahms-Sammlung der Welt besitzt, vermittelt dem Besucher ein lückenloses Bild vom Leben und Schaffen des Meisters. Die Brahmsschen Originalhandschriften: die Reliquien aus der Jugendzeit; die Kompositionen seines Lehrers Marksen; Brahms erste veröffentlichte Komposition, jenes »Souvenir de la Russie«, das er unter dem Pseudonym G. W. Marks erscheinen ließ, das Autograph von Mozarts g-moll-Sinfonie, das im Besitz von Brahms war, das Doppel-Autograph, das auf einer Seite Beethovens Lied »Ich liebe dich«, auf der anderen ein Andantino von Schubert aufweist, Originalhandschrift der beiden Meister, auf deren Blättern auch der Name des Besitzers, Brahms, erscheint, und vieles andere.

Eine *Gedenktafel* für den Tondichter *Edmund Reim*, der gegen 200 Werke geschaffen hat, darunter zwei Opern, Chorgesänge, Kammermusik, Lieder, Orchesterstücke usw., wurde am 14. Mai an seinem Sterbehause in Wien angebracht.

Franz Liszt-Bund, Weimar. In den Vorstand sind neu eingetreten: Generalintendant des deutschen Nationaltheaters in Weimar, *Ernst Nobbe*, als Vorsitzender des Arbeitsausschusses, und Reichskommissar und Direktor des Schauspieles am Deutschen Nationaltheater in Weimar, *Severus Ziegler*, als sein Vertreter. Der Bund wird *alljährlich in Weimar ein Musikfest* veranstalten, dessen Programm im Geiste Liszts vorwiegend aus Werken lebender Künstler bestehen wird. Das nächste dieser Feste wird voraussichtlich im Herbst unter Leitung von Ernst Nobbe stattfinden.

Ein Reichskartell der deutschen Musikerschaft. Unter dem Vorsitz von *Gustav Havemann* wurde von den gesetzlichen Vertretern der namhaftesten musikalischen Fachverbände die Gründung einer gemeinsamen Spitzenorganisation unter dem Namen »Reichskartell der deutschen Musikerschaft« vollzogen. Das Reichskartell besteht im wesentlichen aus drei großen Untergruppen: Einheitsbund der deutschen Berufsmusiker; Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer; Bund deutscher Konzert- und Vortragskünstler. Außerdem gehören zum Kartell die Fachgruppe Musik des »Kampfbundes für deutsche Kultur«, sowie die »Berufsgruppe Musik der nationalsozialistischen Betriebszellenorganisation«. Als seine Aufgabe betrachtet das Kartell nicht nur die zahlenmäßige Zusammenfassung der Musiker, sondern die geistige Struktur der deutschen Musiker und Musikerkammern zur Geltung zu bringen.

Salzburger Musikkurse. Vom 3. Juli bis 2. September finden in *Salzburg* Dirigenten- und

Musikkurse des Mozarteums statt. Das Kuratorium besteht aus Paul Graener, Bernhard Paumgartner, Clemens Kraus, Bruno Walter. Die Kurse umfassen: Dirigieren, Komposition, Operndramatischen Unterricht, Opernregie und Bühnenbildkunst, Instrumentalsolistenklasse, Tanz, Gesang, Kammermusik, Klavier, Cembalo, Orgel, Tonfilmstudio, Sprechtechnik, amerikanisches Theaterseminar, Darstellungsstil der Musik des 18. Jahrhunderts. In den bisherigen vier Kursusommern ist die Besucherzahl von 16 auf 165 gestiegen.

Die Schweiz sucht eine Nationalhymne. Die Schweiz ist der einzige europäische Staat, der keine Nationalhymne besitzt. In deutschsprachigen Gegenden singt man bei festlichen Anlässen wohl auf die »Heil-dir-im-Siegerkranz«-Melodie das Lied »Rufst du mein Vaterland«, das sich aber wegen seines Textes nie durchgesetzt hat. Seit Jahren werden Vorschläge diskutiert, ohne dem Ziel einer Hymne für den Schweizer deutscher, französischer und italienischer Sprache auch nur einen Schritt nähergekommen zu sein. Jetzt ist die Diskussion erneut in Gang gekommen durch einen »*Verein für eine Schweizer Nationalhymne*«, der im ganzen Lande Fragebogen versendet, um die Stimme des Volkes zu ergründen.

Die *Universal-Edition*, Wien-Leipzig, hat ihre Vertretung für Berlin der Musikalienhandlung in der Potsdamer Straße, *Hans Dünnebeil*, übergeben.

PERSONALIEN

Hermann Abendroth hat wieder die gesamte *Leitung der Hochschule für Musik in Köln* übernommen.

Der seit dem Ausscheiden Hans Weisbachs unbesetzte Posten des Generalmusikdirektors der Stadt Düsseldorf ist *Hugo Balzer* übertragen worden. Er wird gleichzeitig musikalischer Oberleiter der Düsseldorfer Oper, der er schon von 1925 bis 1928 als Kapellmeister angehörte.

Albert Bittner, bisher in Graz, wird Landesmusikdirektor in Oldenburg.

Der frühere Wiesbadener Staatskapellmeister *Erich Böhlke* ist als Nachfolger des beurlaubten Walter Beck Generalmusikdirektor der Stadt Magdeburg und leitender Kapellmeister der Städtischen Bühnen geworden. Böhlke war Operndirektor in Koblenz und kam 1929 als Nachfolger Rosenstocks nach Wiesbaden, wo er auch die Konzerte der Staatskapelle leitete.

Gustav Classens wurde zum Musikdirektor der Stadt Bonn ernannt.

Horst Dreßler-Andreß übernimmt an Kruckenbergs Stelle die Leitung des deutschen Rundfunks.

Erster Kapellmeister des Stadttheaters in Augsburg wurde an Stelle Lindemanns *Martin Egelkraut*, bisher in Chemnitz.

Kapellmeister *Erich Engel*, seit acht Jahren Leiter der musikalischen Einstudierung an der Dresdner Staatsoper, hat seinen Vertrag auf gütlichem Wege gelöst. Er wurde für die deutsche Opernspielzeit in Buenos Aires verpflichtet, die im Einvernehmen mit der deutschen Regierung unter Leitung von Fritz Busch stattfindet.

Der seit 1926 am Deutschen Nationaltheater in Weimar wirkende Kapellmeister *Karl Fischer* ist an das Staatstheater München verpflichtet worden.

Moje Forbach, die als hochdramatische Sängerin an der Berliner Staatsoper tätig war, geht für die nächste Spielzeit an das Mannheimer Nationaltheater.

Wilhelm Furtwängler, dem die österreichische Regierung anläßlich des Brahms-Festes das *Große Goldene Ehrenzeichen der Republik Österreich* verliehen hat, wurde als Erster Staatskapellmeister an die Berliner Staatsoper verpflichtet, und zwar für fünf Jahre. Die Stellung *Erich Kleibers* und *Leo Blechs* bleibt unberührt, nur wird ihr Titel »Generalmusikdirektor« in »Staatskapellmeister« umbenannt.

Robert Heger, bisher an der Wiener Staatsoper, geht als Staatskapellmeister an die Staatsoper Berlin.

Der Intendant des Stadttheaters Nordhausen, *Heinz Huber*, wurde zum Intendanten des Saarbrückener Stadttheaters gewählt.

Max Huesgen, Kapellmeister des Städt. Orchesters in Plauen, ist aus seinem Posten ausgeschieden.

Eugen Jochum ist als Nachfolger Karl Böhms ab Herbst 1934 als Generalmusikdirektor für Oper und Konzert zunächst auf drei Jahre nach Hamburg verpflichtet worden.

Ernst Kraus, der berühmte Wagner-Sänger, einst eine Zierde der Berliner Oper und gefeierter Vertreter der Heldengestalten Wagners im Bayreuther Festspielhaus, beging am 8. Juni seinen 70. Geburtstag.

Josef Krips, bisher Karlsruhe, jetzt 32jährig, wurde als Staatskapellmeister an die Staatsoper Wien berufen. Neben Krips wurden *Bruno Walter*, *Fritz Busch* und der Italiener *Ettore Panizza* als Gastdirigenten verpflichtet.

Wolfgang Martin, bisher Kapellmeister an der Düsseldorfer Oper, wurde zum Direktor des Musikinstitutes in Koblenz ernannt.

Der bisherige Intendant des Stettiner Stadttheaters *Hans Meißner* ist zum Generalintendanten der städtischen Bühnen in Frankfurt a. M. ernannt worden.

Am 1. Juni 1933 wurde der Kammervirtuose *Clemens Meyer* zu Schwerin nach 40jähriger Tätigkeit als Bratschist der Staatskapelle in den Ruhestand versetzt. Durch seine ausführliche »Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle« hat er sich um das Musikleben des Freistaates Mecklenburg-Schwerin verdient gemacht.

Franz Mikorey, der verdienstvolle Dirigent, beging am 3. Juni seinen 60. Geburtstag.

Musikdirektor *Heinrich Pfaff* aus Freiburg wurde zum Intendanten des Stadttheaters in *Bamberg* gewählt.

Das *Reitz-Quartett* Weimar (Robert Reitz, Hans Laudann, Willy Müller-Crailsheim, Walter Schulz) brachte in diesem Winter sämtliche Streichquartette von Beethoven zur Aufführung.

Der kommissarische Intendant des Kasseler Staatstheaters, *Willy Schillings*, ist als Intendant endgültig bestätigt worden.

Wilhelm Schleuning, der erste Kapellmeister der Leipziger Oper, ist für die nächste Spielzeit zum Operndirektor der Wuppertaler Städtischen Bühnen gewählt worden.

Arnold Schönberg und *Franz Schreker*, Leiter von Meisterklassen für Komposition an der Akademie der Künste, sind vom Kultusminister beurlaubt worden.

Landesmusikdirektor *Johannes Schüler* in Halle wurde als Generalmusikdirektor an die Städtischen Theater in Essen berufen.

Das sächsische Ministerium für Volksbildung hat zu dem von der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig gemachten Vorschlag, dem Leipziger Privatdozenten Dr. *Helmut Schultz* die *Professur für Musikwissenschaft*, die seit dem Weggang Prof. Kroyers unbesetzt ist, zu übertragen, seine Zustimmung gegeben.

Carl Schuricht übernimmt von der kommenden Spielzeit ab die musikalische Leitung des Leipziger Gewandhauses.

Zum Intendanten des Stettiner Stadttheaters wurde der bisherige kommissarische Leiter der Bühne, *Friedrich Siems*, ernannt.

Dem neuen Direktor des Staats- und Domchors in Berlin, *Alfred Sittard*, wurde jetzt auch die Leitung des Berliner Hochschulchores übertragen.

Zum Intendanten des Dessauer Friedrich-Theaters wurde *Graf Bernhard Solms-Laubach* ernannt.

Der bisherige kommissarische Intendant *Karl-Heinz Stein* ist zum Intendanten der Chemnitzer Städtischen Theater gewählt worden.

Heinrich Steiner, der neue Lübecker Opernchordirektor, dirigierte in der Berliner Funkstunde eine Mozart-Serenade.

In der künstlerischen Leitung des Konservatoriums zu Dresden, Hochschule für Musik und Theater, tritt ein Wechsel ein, indem an Stelle von Paul Büttner Staatskapellmeister *Kurt Striegler* als kommissarischer künstlerischer Leiter mit sofortiger Wirkung ernannt worden ist.

Lothar Windsperger ist an Stelle des ausscheidenden Hans Gal zum Direktor der Musikhochschule in Mainz berufen worden.

Otto Winkler, der jugendliche Kieler Kapellmeister, ist an das Württembergische Landestheater verpflichtet worden.

Der Oldenburger Landesmusikdirektor *Philipp Wüst* wurde als Generalmusikdirektor an das Mannheimer Nationaltheater berufen.

Kapellmeister *Fritz Zweig* von der Berliner Staatsoper hat seine Kündigung erhalten. Mit ihm sind Tilly de Garmo, Lotte Schöne und Marcell Noe entlassen worden.

TODESNACHRICHTEN

Im Alter von 59 Jahren † in Wien *Roderich Baß*, ein beliebter Pianist alter Schule und gesuchter Lehrer.

An den Folgen einer Sepsis † in München der Musikschriftsteller *Karl Herele* im 46. Lebensjahr. Einem Lehrerhause entstammend, kam Herele auf die Münchner Universität. Klavier und Theorie trieb er bei Musikdirektor Josef Schmid.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Postoffice New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

DAS TANZERLEBNIS

VON

MARY WIGMAN-DRESDEN

Sprechen wir zuerst einmal nicht von Kunst, nicht vom Fach und von Fachdetail. Sprechen wir von dem, um dessetwillen Kunst in der Welt ist, von dem, der sie in sich trägt, sie vermittelt oder verlangt: vom Menschen.
In der für ihn kontrollierbaren Welt des Seins bewegt sich der Mensch. Er weiß um die Einmaligkeit seines Kommens, aber nicht um das Woher. Er weiß um die Einmaligkeit seines Gehens, aber nicht um das Wohin. Er wandert den Weg, der zwischen Geburt und Tod liegt, unter dem Gesetz, dem er sich wissend und nicht wissend unterwirft, dem Gesetz des lebendigen Seins. Von dem ganz großen Gesetz sind alle Menschen gleich. Gleich auch unter dem Gesetz der Art, der Gattung. Die Artzugehörigkeit schafft Gemeinsames, zwingt zur Gemeinschaft. Wer könnte sich daraus lösen? Hineingeboren in die Gemeinschaft der Art ist der Mensch, gemeinschaftsgebunden, gemeinschaftverpflichtet.
In Trieb- und Organleben, in Seelen- und Geistesleben des Menschen offenbaren sich Eigenschaften, die nach Mitteilung verlangen. Der Mensch wendet sich an den Menschen, der Mensch braucht den Menschen. Kunst ist Mitteilung, gesprochen in einer über den Alltag gehobenen Sprache vom Menschen und für den Menschen. Wo wäre der Sinn einer Kunst, die sich der Mitteilung beraubt und sich hochmütig vom Menschen abwenden zu können glaubt?
Kunst lebt aus dem Urgrund des Seins. Von dort bezieht sie ihre gestaltenden, ihre aufbauenden Kräfte. Von dort empfängt sie die Kraft zu Erneuerung, Verjüngung, Verwandlung. Hier allein auch ist sie unvergänglich, ewig.
In dem Urgrund des Seins versinkt der Mensch im Werdeprozeß künstlerischer Gestaltung. Er kehrt in sich zurück, um sich an ein Größeres als er selbst zu verlieren: an das Unmittelbare, das unteilbare Wesen. Blitzhaft, sekundenlang vielleicht nur wird er aufgefangen und durchflutet von der Woge des großen Lebensstroms, die ihn als Einzelexistenz auslöscht und ihm die Teilhabe am Ganzen im Erlebnis schenkt. Augenblick der Gnade, in dem der Mensch Gefäß wird und bereit, die in ihn einströmenden Kräfte aufzunehmen. Ekstatischer Zustand, der die Ebene des Wissens vertauscht mit der des Erlebens.
Auf dieser Ebene gibt es keine Spaltungen, keine Zweifel und noch keine Probleme. Hier ist das Schmerzhafte noch nicht trennbar vom Freudigen. Es ist eins und löst im Menschen das Glücksgefühl einer erhöhten Spannung, einer Steigerung seines ganzen Wesens aus. Von hier aus tritt der in seiner Totalität ergriffene Mensch den Weg zur schöpferischen Tat an.
Die innere Geladenheit, die der Mensch erfährt, verlangt nach Ausdruck. Die

Steigerung des ihn durchschwingenden Kraftstroms erzwingt sich das Tun. So wie diese rhythmische Kraft im Musiker das Tongebilde beschwört, im dichterisch Begabten die geschaute Vision ins Wort bannt, so entlädt sie sich im tänzerisch begabten Menschen als Bewegung. Die innere Erregt- und Bewegtheit *verkörpert* sich und wird im räumlich-rhythmischen Bewegungsablauf sichtbar.

Wenn wir von *Tanzerlebnis* sprechen, so meinen wir damit nichts anderes als diese so intensiv gelebten und doch niemals ganz faßbaren Augenblicke des voll erfüllten Seins.

Und wenn wir Tanz lehren, so wenden wir uns in erster Linie nicht an den Tanzschüler, sondern an den ganzen Menschen und seine innere Erlebnisbereitschaft.

Alle tänzerische Gestaltung entspringt dem Tanzerlebnis, das dem Tänzer zuteil wird und seinem Schaffen zutiefst das Gepräge gibt. Dieses Erlebnis bildet den Kern, den Grundakkord seines tänzerischen Seins, um den sich alles Übrige kristallisiert. Jeder schöpferische Mensch trägt sein ihn besonders charakterisierendes Thema, man könnte sagen sein »Urthema«, in sich, das der Erweckung im Erlebnis harrt und sich innerhalb einer ganzen Schaffensdauer in vielfältigen Strahlungen, Variationen und Verwandlungen vollendet. Wie sich das Tanzerlebnis dem einzelnen offenbart, mag sein Geheimnis bleiben. Gültige Aussage ist allein die tänzerische Tat. Das Gestalt gewordene Abbild legt Zeugnis ab für das im Erlebnis empfangene Urbild. Und in ihrer Wirkung am reinsten und stärksten wird stets jene Gestaltung sein, in der noch das geringste Detail von der schwingend erregten Einheit spricht, die den Einfall erzeugte. Die vom Urgrund des Seins getragene und durch das Wesen des Menschen gegangene Formung seines Erlebens wird auch die Übertragungskraft haben, die es vermag, den andern Menschen, den miterlebenden Zuschauer, in den Bannkreis der Gestaltung zu ziehen.

Der Tanz hat in den letzten dreißig Jahren in Deutschland eine Erneuerung erfahren, die gleichbedeutend ist mit einer dieser künstlerischen Sprache im Lauf der Zeit verlorengegangenen Vertiefung. Das, was diesen neuen Tanz in seiner Wesensäußerung als deutsch kennzeichnet und ihn von anderen tänzerischen Formungen unterscheidet, ist, daß er, wie alle echte deutsche Kunst, zurückgreift auf den Urgrund des Seins als Quell alles künstlerischen Schaffens und Gestaltens. Er bezieht seine aufbauenden Kräfte aus dem Tanzerlebnis, das in der Einheit von Inhalt und Form wieder zum Bekenntnis des in seiner Wesenheit ergriffenen Menschen wird.

Damit hat der Tanz nicht nur die Verbindung zur Gegenwart vollzogen, sondern als anerkanntes Kulturgut sich eine Weltgeltung erworben, die den heutigen deutschen Tänzer in Haltung und Leistung bis ins letzte verpflichtet.

TÄNZERISCHE ERZIEHUNG DES MUSIKERS?

VON

HANNS HASTING-DRESDEN

Wenn mit der Aufstellung dieses Themas auf eine frühere Arbeit[1]) Bezug genommen wird, so geschieht es aus Konsequenz. Theoretische Betrachtungen, die zu einem positiven Denkresultat gekommen sind, werden immer sinnlos sein, wenn durch sie nicht praktische Verwirklichungsmöglichkeiten aufgedeckt werden. Das gilt besonders von aller Kunstbetätigung, wo doch letzten Endes nur die Tat ausschlaggebendes Beweismittel ist. Unsere Betrachtung will versuchen, den Weg zur Tat etwas näher aufzuzeigen. — Nicht ohne Zögern greift der Verfasser zu einem Thema, welches zwar als Theorie, aber als solche mit dem Blick auf praktische Aktivität gerichtet, ihm als eine Hauptfolgerung aller vorangegangenen Betrachtung erscheint. Selbst mit dem Wissen, daß das ganze Gebiet der praktischen Bezugnahme von Musik und Bewegung nur in den unvollständigsten Anfängen da ist, mit dem Bewußtsein, Angriffspunkte zu schaffen und sich Angriffen auszusetzen, kann um Erkenntnisse und deren Konsequenzen nicht herumgegangen werden. Aus der Erkenntnis, daß Ton und Bewegung zusammengehören, daß sie im menschlichen Lebensrhythmus *gemeinsam* verankert sind, daß alle zukunftsgerichteten Betrachtungen um eine *neue* Verbindung von Ton und Bewegung — Musik und Tanz — kreisen, erwächst die Folgerung, deren praktische Bedeutsamkeit wir bereits aufgestellt haben. Sie lautete:

1. Die musikalische Erziehung des Tänzers;
2. Die tänzerische Erziehung des Musikers.

Wir greifen den zweiten Punkt heraus, um ihn als Gegenstand unserer Betrachtung in den Vordergrund zu stellen. Und wenn man der Fragestellung vielleicht mit einem Achselzucken begegnet, sei es drum, wenn Angriffspunkte geschaffen werden, so seien sie um der Sache willen ausgefochten.

Es ist noch immer fast so gewesen, daß der Musiker, vor die Aufgabe gestellt, Tanz zu begleiten, so gut wie völlig versagte. Es ist auch heute noch meistens so, daß der Tänzer versucht, den Musiker zu »erziehen«, d. h. versucht, ihn seinen Vorstellungen dienstbar, ihn zu seiner Formenwelt gefügigem Instrument zu machen. Diese rein persönliche Bezugnahme mag zunächst einmal der einzig mögliche Weg sein. Er führt aber in eine Sackgasse, wenn nicht über dem Persönlichen Erfahrungsgut aufgebaut wird, welches allgemein dienstbar gemacht werden kann. Sehr oft geschieht letzteres nicht, und das Resultat sind jene unkontrollierbaren Gebilde, die gerechtfertigt werden mit dem Argument des »sich so gut Kennens«. Man weiß so gut, was der andere

[1]) Hanns Hasting: »Die Verbindung von Tanz und Musik«, »Die Musik«, Juli 1931.

will, ob er aber das Richtige will, ob »man« das Richtige will, wird meistens in den Hintergrund gestellt. Gesetzmäßigkeiten, Klarstellungen, folgerichtig geführte Erkenntnisse, sie bleiben zumeist als Schemen in den Dunkelkammern des tanzmusikalischen Entwicklungsprozesses zurück.
Es stellt sich dann immer wieder heraus, daß der Musiker doch zu wenig vom Tänzer weiß und umgekehrt der Tänzer dem Musiker fremd ist, besser, daß beiden die inneren Gesetzmäßigkeiten der zwei Künste als vorausgesetzte oder zu schaffende Einheit zu unbekannt sind. Wobei aus Erfahrung zu sagen ist, daß der Tänzer dem inneren Wesen der Musik meistens bedeutend mehr Verständnis entgegenbringt als der Musiker dem inneren Wesen des Tanzes.
Was heißt denn eigentlich: Tanzbegleitung?
Was heißt: Tanzkomposition?
Was bedeutet beides nicht?
Tanzbegleitung bedeutet unter allen Umständen nicht nur die Beherrschung eines gewissen Notenmaterials und die Fähigkeit, dieses für einen oder mehrere Tänzer oder für ein geschlossenes Tanzprogramm einwandfrei spielen zu können. Das sind die Anforderungen, die man gewöhnt ist, an einen Konzertbegleiter zu stellen, die wir nicht schmälern wollen, welche aber für einen Tanzbegleiter — was den Umfang des Könnens betrifft — nur einen Bruchteil bedeuten und eigentlich gar nicht sonderlich akut sind. Die Situation des heutigen Tanzes erfordert vom Begleiter die Fähigkeit, für das entstehende Tanzkunstwerk die notwendige Musik selber zu schaffen. Er ist am Entstehungsprozeß des Werkes mit beteiligt. Er ist in ganz anderem Maße Teil des »Programms«, Teil der Aufführung, wie etwa der Begleiter des Sängers.
Tanzkomposition bedeutet *nicht* die Schaffung von freien musikalischen Gebilden auf Grund irgendeiner sogenannten tänzerischen »Stimmung«. Tanzmusik ist keine Stimmungsmusik, sie ist keine musikalisch-programmatische Erläuterung zu einem bestimmten Tanzvorgang. Tanzmusik ist unter allen Umständen Teil einer Gesamtform, sei es nun, daß sie gemeinsam mit der Bewegungsform entsteht und als solche besonders innig, gewissermaßen durch gemeinsame Geburt an sie gekettet ist, sei es, daß sie frei entsteht, dabei aber so offensichtlich nach der tänzerischen Partnerschaft verlangt, daß ihre Gesinnung in dieser Hinsicht ganz eindeutig ist. Voraussetzung aller Betrachtung und aller Betätigung ist die Erkenntnis, daß beide einer gemeinsamen Form zu gelten haben. Solange wie diese Erkenntnis nicht da ist, kann ein Musiker keine Tanzmusik schreiben. Ist aber das Fundamentale dieser Betrachtungsweise erkannt, so ist die ganz eindeutige Folgerung die, daß eine genaue Kenntnis des nun *zweifachen Kompositionsmaterials* unbedingt erforderlich ist. — Eine allgemeine Musikausbildung vorausgesetzt, bleibt für den Musiker übrig, sich mit dem Tänzerischen, d. h. mit dem Bewegungsmaterial so auseinanderzusetzen, es so kennenzulernen, daß unter den oben genannten Umständen er in die Lage kommt, wirklich Tanzmusik schreiben

zu können. Und letzte Voraussetzung (es sei mir gestattet, dies noch einmal zu wiederholen) ist auch für den Musiker die Erkenntnis der Urzusammengehörigkeit von Ton und Bewegung. Ohne sie ist eine neue Bindung von beiden ausgeschlossen. Ich habe oft Musiker kennengelernt, die meinten, Tanzmusik im oben gekennzeichneten Sinne sei antimusikalisch. Gewiß mögen manche und viele von öffentlich gezeigten Ergebnissen Anlaß zu dieser Anschauung gewesen sein. Ebenso gewiß aber ist, daß die Unkenntnis des Bewegungsmaterials zu den ungerechtesten Urteilen geführt hat. Bei der Charakterisierung des Tanzbegleiters sahen wir, daß er im idealen Fall Teil des Schaffensprozesses ist. Deswegen ist es nicht angängig, daß Tanzmusik nach sogenannt musikalischen Gesetzen beurteilt wird. Wir können auch nicht die Begleitung eines Liedes lösen und für sich betrachten, sei es das einfachere Akkompagnement eines Mozartliedes oder das reichere Gewand eines Orchesterliedes von Richard Strauß. Der Fall scheint deshalb nicht diskutabel, weil das Ohr allein das Gesamtgeschehen aufnimmt, weil es einleuchtet, daß das Hörbare vom Hörbaren nicht zu trennen ist. Aber ebenso einleuchtend sollte es sein, daß, wenn folgerichtig gefügt, das Hörbare (Musik) vom Sichtbaren (Tanz) nicht mehr getrennt werden kann. Diese gleichzeitige optische und akustische Funktion, das *Wahrnehmen von Ton und Bewegung als vollkommener Einheit* ist eine der ersten praktischen Erfahrungen, die der Musiker machen muß. Er kann sie nur am lebendigen Menschenkörper machen, dort, wo Bewegung und Ton gemeinsam verankert sind. Und er wird erfahren, daß zunächst einmal die Bewegung zeitlich das Primäre ist, ja, sein muß. Das ist für viele Musiker die Klippe. Und doch glaube ich, ist kein anderer Weg, zur Bewegungsmelodie zu kommen, möglich, als sie von der tatsächlichen Bewegung im allgemeinen, vom tänzerischen Thema im besonderen abzulesen. Dort ist ihr Ursprung und von dort aus muß sie auch vom Musiker erfahren werden. Dann wird vielleicht eine »Bewegungsmelodie« andere Konsequenzen haben als eine sogenannte »reine« Melodie. Und doch wird zum Schluß erkennbar sein, daß eine auf solche Weise geschaffene Melodie durchaus musikalisch wirkt. Es kann gar nicht anders sein, denn sie ist im Urgrund entstanden und von dorther gespeist, sie besitzt die Naivität und die ursprüngliche Grazie der Natürlichkeit und immer etwas vom menschlichen Atem, der sie durch den Kehlkopf erzeugt. Hat der Musiker einmal diese Erfahrung gemacht, so ist das Eis gebrochen. Von hier führt der Weg zur tänzerischen Komposition, hier liegt der Keim aller Formwerdung, nicht in irgendwelchen äußeren Formenlehren, denen sich der Körper unter allen Umständen widersetzt. Dieses heißt aber nie und nimmer Aufgabe der Form. Sie ist es, die im kleinen wie im großen, sei es als einfacher oder komplizierter gymnastischer Vorgang, als tänzerisches Thema oder als vollkommenes Tanzkunstwerk Endziel ist.
Das ist die zweite Klippe, wo der Musiker oft scheitert. Die Erkenntnis, daß zwei zusammengehörige Elemente beim Kunstwerk notwendig die Form-

Synthese erstreben, ist unbedingte Voraussetzung. Sie stößt aber auf Widerstand, weil der Musiker durch Erziehung und Tradition viel eher geneigt ist, die Form von außen her zu erfassen, während der Tänzer die Form von innen her erlebt. Für den Musiker ist die Form beim Schaffensprozeß meistens schon existent, für den Tänzer nicht. Der Tänzer wartet auf die Form, sie ist ihm zunächst Geheimnis und ist letzte Erfüllung nur dann, wenn sie sichtbar von Mensch zu Mensch spricht. Sie bezahlt ihre unerhörte Vielfältigkeit mit dem vielleicht harten Tribut ihrer schnellen Sterblichkeit, ihres raschen Dahinwelkens. Und doch: sie gleicht sich damit dem großen Atem des Lebens an, des Lebens, das sich auch nicht darum kümmert, ob Mensch, Tier und Pflanze stirbt, sondern gerade mit diesem Sterben die wirkliche Garantie für neues Leben gibt. Es hieße, die dem Tanze gleichstehende Vielfältigkeit des musikalischen Materials leugnen, wenn Formen als Standard für alle Zeiten gelten würden. Es ist zugegeben, daß die Musik auf Grund ihrer ziemlich exakten Notierbarkeit, und weil sie weniger wie der Tanz an die Person ihres Schöpfers gebunden ist, eine weit längere Lebensdauer als dieser hat. Deswegen ist ja auch die Tradition unantastbar und wir bauen auf ihr weiter. Aber gerade der Musiker wird sich der Tatsache nicht verschließen können, daß neue Formen kommen werden und erkennen müssen, daß durch den Tanz Möglichkeiten zu neuer Formung gegeben sind. In diesem Zusammenhang sei auf die neue Beziehung hingewiesen, die der heutige Tanz mit dem Volkslied schafft. Es ist kein Zufall und für seine Haltung bezeichnend, daß er bei allen Bindungsversuchen an Musik mit besonderer Intensität zum Volkslied greift. Wenn wir wissen, daß noch alle große Musik sehr stark im Volkslied wurzelt, daß das deutsche Volkslied zu einem großen Teil im Choral, die deutsche Kunst zutiefst im Religiösen verankert ist, welche Möglichkeiten ergeben sich da für den Musiker aus diesen so natürlichen Beziehungen!

Aber gerade diese natürlichen Beziehungen verlangen die Befreiung von jeder Starrheit. Und der Musiker wird erfahren müssen, daß diese Befreiung trotz der Gebundenheit an eine ihm zunächst fremde Materie erreicht werden kann. Wollen wir eine neue Tanzmusik, so ist die Aufgabe, sie *mit* dem Tanz entstehen zu lassen, für den Musiker unerläßlich. Der mit dem Tanz gemeinsame Weg zur Form ist die zweite Disziplin. Hier muß der Musiker lernen, auf die Form zu warten, er muß wissen, daß auch sie in dieser Beziehung vergänglicher ist, er muß erfahren, wie musikalische Formung auf tänzerische Formung Rücksicht nimmt und umgekehrt, er wird spüren, wie tänzerischer Raum sich im musikalischen Raum erfüllt, wie eine Melodie körperlich wird, eine Geste musikalisch, wie das eine durch das andere, das andere mit dem einen wächst.

Es würde über den Rahmen unserer Betrachtung weit hinausgreifen, zu untersuchen und feststellen zu wollen, inwieweit das tänzerische Erlebnis und die praktische Auseinandersetzung mit dem Tanze überhaupt für den Musiker

von Vorteil und geeignet ist, ihn zu Quellen zu führen, die ihm unter Umständen für immer verschlossen bleiben würden. Unser Ausgangspunkt war die Schaffung einer neuen Tanzmusik und im Hinblick darauf, müssen wir die »tänzerische Erziehung«, des Musikers wie oben angedeutet fordern. Ohne eine genaue Kenntnis des Materials *beider* Künste, ohne das Wissen um das *Wie* ihrer Bindung kann keine Tanzmusik, die ihren Namen bis ins Letzte verdienen soll, entstehen.

BERUFE IM DIENSTE DES TANZES

VON

RUDOLF VON LABAN-BERLIN

Ebenso wie wir das beliebige Trällern eines Liedes oder ein Vogelgezwitscher nicht als Musik empfinden, so ist auch die Tanzkunst nicht bloß das heiter-graziöse oder temperamentvoll-rhythmische Bewegen eines oder mehrerer Menschen.

Wie jedes Kunstwerk ist auch das Tanzkunstwerk bis zu seiner Darstellung auf der Bühne eine richtige Kollektivleistung verschiedenster Tätigkeiten. Diese Kollektivarbeit, die eigentlich auch schon jedem kurzen Solotanz zugrunde liegen muß, wird wohl am besten dadurch charakterisiert, daß man die einzelnen künstlerischen und organisatorischen Tätigkeiten, die dabei in Frage kommen, näher betrachtet.

Wir wollen uns zu diesem Zwecke die Aufgaben folgender Berufe klar machen: Der Tänzer, der Tanzmeister und Tanzregisseur, der Tanzmaler und Tanzschneider, der Tanzmusiker, der Tanzschreiber und Tanzdichter, der Tanzpädagoge, Tanztrainer und Tanzplastiker, der Tanzarchitekt, der Tanzorganisator und der Tanzpropagandist.

Der *Tänzer* ist ein Mensch, der sein ganzes Wesen, also seinen Körper und sein Innenleben, so durchgebildet hat, daß er in der eigenartigen Sprache der Bewegung zum Publikum sprechen kann. Der Tänzer tanzt ein rhythmisch ablaufendes Bewegungsgedicht, wie ein Sänger ein Lied singt oder ein Deklamator ein Gedicht spricht. Dazu muß er sehr genau seine Grenzen kennen. Denn nichts ist unmöglicher, als wenn z. B. ein schwerer Mann süßlich graziöse Schritte macht oder eine zarte Frau ein wildes Stampfen vollführt. Die neue Tanzkunst unterscheidet daher zwischen Tieftänzern, Mitteltänzern und Hochtänzern. Und nicht nur das Instrument, also der Tänzer selber, hat seinen bestimmten Charakter, den man etwa mit Baß, Tenor, Alt, Sopran in der Musik vergleichen kann. Auch die Tänze, Tanzstücke und Tanzrollen der Ballette sind ganz verschieden und immer nur von einem ganz bestimmten Tänzertyp wirklich gut und sinnvoll auszuführen.

Der *Tanzregisseur* oder *Tanzmeister* muß diese verschiedenen Typen der

Tänze und Tanzrollen genau kennen. Er muß aber auch den Gesamtcharakter eines Tanzstückes in seiner Einstudierung genau berücksichtigen. Dazu muß er vor allem unterscheiden, ob ein Tanzstück mehr dramatisch bühnenmäßig ist, also in das Theater gehört, oder ob das Tanzstück mehr konzertmäßig wirkt, also nicht dem Drama oder der Oper verwandt ist, sondern der Lyrik, dem Lied oder bei Gruppentänzen vielleicht der Sinfonie oder dem Oratorium. Dieser Unterschied geht sehr klar hervor aus dem choreographischen Aufbau eines Tanzes. Wenn scharf kontrastreiche Bewegungen gegeneinander gestellt werden, so ergibt dies immer einen mehr pantomimisch-dramatischen Tanzausdruck. Dagegen sind Variationen von Bewegungsthemen immer mehr lyrischer Art und gehören eher auf das Konzertpodium. Diese Unterscheidung ist auch darum wichtig, weil im Theatertanz eine reichere typische Kostümierung, Dekorationen, Beleuchtungseffekte usw. am Platze sind, was alles sehr gut zum dramatischen Tanz paßt. Nehmen wir aber als Beispiel den lyrischen Konzerttanz, etwa die Leistungen der Erfinderin Isadora Duncan, so werden wir einsehen, daß hier theatralische Kostümeffekte, komplizierte Beleuchtungen und Dekorationen den Grundcharakter der Tänze stören, ja sogar vernichten könnten.

Damit sind wir eigentlich schon auf das Tätigkeitsgebiet des *Tanzmalers* und *Tanzschneiders* gekommen, der eine ungeheuer sensible Skala von Kostümerfindungen haben muß, die den Körper den Bewegungen des betreffenden Tanzstückes entsprechend umhüllen, beleben, ergänzen oder freilassen sollen. Auch der Hintergrund, der einmal etwa unruhig bizarr, das andere Mal aber eintönig ruhig sein muß, ist von dem Tanzmaler der Tanzkomposition angepaßt zu gestalten. Viel wichtiger als in Schauspiel und Oper ist in der Tanzkunst die entsprechende Kostümierung, die nicht nur Bewegungsfreiheit geben und charakterisieren muß, sondern auch die Linien des betreffenden Tanzes hervorheben und ergänzen soll.

Wir müssen aber noch einmal zum Tanzregisseur zurückkehren, und zwar in Verbindung mit dem *Tanzmusiker.* Wir sprechen hier von dem Komponisten der Tanzmusik. Daß die Tanzmusik tanzbar sein soll, ist selbstverständlich. Aber darin gibt es wieder viele Nuancen. Der Unterschied: dramatischer Tanz oder Konzerttanz wird sich in der musikalischen Begleitung deutlich ausdrücken müssen. Aber da sind noch andere Nuancen, die sowohl für den Tanzkomponisten wie für den Tanzregisseur von größter Wichtigkeit sind. Eine ganze Anzahl von Gegensätzen können das in Kürze andeuten: Harmonisch-grotesk, feierlich-heiter, Massentanz und kleine Gruppe, artistisch-akrobatische Leistung und einfach volkstümlicher Reigen. Wir gehen dabei von einer heute noch seltenen Voraussetzung aus, die aber für die Selbständigkeit des Tanzes als Kunstleistung sehr wichtig ist, das nämlich die Musik eigentlich erst ergänzend zu der choreographischen Erfindung dazu komponiert werden soll. Denn die Ausdeutung schon vorhandener Musik wird von tanzkünstleri-

schem Gesichtspunkt aus immer eine problematische Angelegenheit bleiben, ebenso wie wenn man Tänze in einer schon zufällig vorhandenen Dekoration oder in einem der Bewegung nicht angepaßten Kostüm tanzen will.
Wer soll nun die Choreographie erfinden? Der *Tanzschreiber* oder *Tanzdichter*. Bei der Pantomime ist das verhältnismäßig einfach; da kann man zur Not mit Worten die Handlung aufschreiben und bestimmte Gesten und Gruppierungen andeuten. Aber das ist eigentlich keine Tanzerfindung. Vor allem fehlt hierbei ein wesentlicher Faktor des Tanzes, der rhythmische Ablauf. Den kann ja eventuell der Komponist der Tanzmusik dazu erfinden. Aber ganz abgesehen davon, daß das Tanzwerk auf diese Weise niemals einen einheitlichen Geist haben wird, sind die Musiker doch meistens zu wenig tänzerisch gebildet, um dem Bewegungsrhythmus die richtige Vorschrift geben zu können. Auch besteht ja eine besonders reizvolle Möglichkeit darin, daß der Rhythmus des Körpers und der musikalische Rhythmus nicht sklavisch aneinander gekettet sind, sondern sich thematisch ergänzen und überhöhen, ungefähr so, wie wenn der Tanz eine weitere selbständige Instrumentalstimme wäre. Es muß also ein selbständiges Tanzmanuskript vorhanden sein. Wie dieses zustandekommt, kann hier nur kurz erörtert werden. Es gibt eine ganze Anzahl von Bewegungsbegriffen, und man hat auch seit Jahrhunderten abgekürzte Zeichen für diese Bewegungsbegriffe, also Tanzschriften erfunden. Diese sind vom Tanzschreiber bei der Tanzerfindung zu verwenden und vom Tanzregisseur zu lesen und den mitwirkenden Tänzern als Bewegungen einzustudieren. Der Idealfall wäre natürlich, daß jeder Tänzer seine eigene Rolle lesen und zumindest vorbereitend allein memorieren könnte.
Wenn der Tänzer sich selbst für alle diese Dinge interessieren will, muß er eine entsprechende Erziehung durchgemacht haben. Der *Tanzpädagoge*, der die Aufgabe hat, dem jungen Tänzer alle diese Kenntnisse zu vermitteln, wird selbstverständlich mit einer grundlegenden Körperbildung beginnen müssen und ist in diesem Sinne *Tanztrainer*. Es werden dabei ganz verschiedenartige Übungen angewandt. Und das ist sehr wichtig. Die ganze Vielfalt der tänzerischen Ausdrucksmöglichkeiten ist nur selten in besonders begabten Individuen vereint und immer bleibt der fundamentale Unterschied des Tänzertyps bestehen, der sich allerdings meistens erst langsam im Laufe des Studiums herauskristallisiert. Die Gegeneinanderstellung der Ballettechnik und der modernen Technik ist ein Unsinn. Es gibt nur eine Tanztechnik, die freilich viele Teilübungen hat. Diese Übungen gehen von der mehr stabilen Haltung des Balletts bis zu dem ganz locker abgespannten labileren Fluß, der natürlichen Bewegung. Eine gewisse Beherrschung dieser ganzen Skala muß sich jeder Tänzer zu eigen machen. Später wird der Tänzer durch die dauernd notwendige Übung sein eigener Tanzpädagoge, und dann wird er sich erst auf eine seiner Begabung besonders entsprechende Technik konzentrieren und beschränken.

Dem Tanztrainer steht hilfreich zur Seite der *Tanzplastiker*. Ich meine damit nicht nur einen Mann, der wie der Tanzmaler bestimmte Kostüme oder Masken entwirft, sondern einen Kenner jener unsichtbaren Formgebilde, die der Tänzer mit seinem Leib und seinen Gliedern in die Luft schreibt. Die Übungen, die der Tanzplastiker dem Schüler übermittelt, sind nicht mehr reine Körpertechnik, sondern sie repräsentieren eine Art Harmonielehre des Tanzes. Es gibt choreologische Folgen von Schwüngen und Schritten, ebenso wie es logische Folgerungen in der Wortsprache und harmonische Verbindungen in der Musik gibt. Diese Zusammenhänge sind als gesetzmäßige Tanzkomposition erlernbar. Das Wesen dieser Folgen ist rein plastisch und entwickelt sich im Umraum des Tänzerkörpers und auf der Bodenfläche der Bühne oder des Podiums als Tanzweg.

Um diese Plastik voll zur Geltung zu bringen, brauchen wir eigentlich einen *Tanzarchitekten*, der das Tanztheater der Zukunft bauen soll. Alle unsere Theater und Konzertsäle sind Räume zum Hören und nicht zum plastischen Schauen. Sehr oft sieht man schon aus der zweiten oder dritten Reihe des Parketts nicht einmal die Beine und Füße des Tänzers, die von der Rampe oder von den Köpfen der vor uns sitzenden Zuschauer verdeckt werden. Da aber der Tanz eine Augenkunst ist, müssen zum klaren, plastischen Sehen der Tänze neue Theater gebaut werden, in denen die ganze tänzerische Formgestaltung gut sichtbar entwickelt werden kann. Auch der Aufbau des Bühnenraumes in seinen Ausmaßen, Linien und Formen ist eine Aufgabe für den Tanzarchitekten. Dem Bühnengestalter muß natürlich ein tanzverständiges technisches Personal für Beleuchtung usw. zur Seite stehen. Wichtig ist auch der *Tanzorganisator*, der nicht nur das geschäftlich mögliche Zustandekommen von Tanzvorführungen leiten und arrangieren muß, sondern auch mit Verständnis für die Eigenart der verschiedenen Tanzstile und Tänzerpersönlichkeiten in mannigfaltigster Weise Mittler zwischen Tanzkünstler und Publikum sein muß. Er hat für die bestmögliche Darstellungsform im bestgeeigneten Raum zu sorgen. Er hat Erfahrung notwendig, um sowohl innerhalb eines einzelnen Programmes wie an aufeinanderfolgenden Abenden eine Ordnung und Reichhaltigkeit der Tänze zu veranlassen, die sowohl tanzkünstlerisch wertvoll wie auch ansprechend und anregend für das Publikum sind. Unsere heutige Programmgestaltung und Tanzorganisation überhaupt ist eher abschreckend als anziehend für das Publikum. Ein Kunstwerk aber erhält seine Seele erst im lebendigen Austausch zwischen Künstler und Betrachter.

Der Tanzorganisator muß sich auch um die Verbindung der einzelnen Tänzer und Tanzgruppen untereinander kümmern. Er wird daher sein Interesse der Ausgestaltung der Berufsorganisationen zuwenden, wird Kongresse einberufen und durch Aussprachen und Beschlüsse ein zielbewußtes Vorgehen der Tanzkünstlerschaft in die Wege leiten. Er wird auch im Rahmen dieser

letzteren Aufgaben für eine geeignete Schulung des Tänzernachwuchses sorgen. Hier gibt es zwei Wege, die sich ergänzen müssen. Der eine Weg sind die praktischen Elevenklassen bei Tanzgruppen, und der andere Weg ist die Schaffung von Tanzhochschulen, an denen eine Beherrschung oder zumindest Kenntnis der hier angestellten Kollektivarbeit vorbereitet wird.
Nicht zu vergessen ist der *Tanzpropagandist*, der sowohl das Publikum wie auch die Tänzerschaft über die inneren und äußeren Werte der Tanzkunst aufklärt. Das wird teilweise durch mehr wissenschaftliche Arbeit über die Ästhetik und Geschichte der Tanzkunst teilweise durch publizistisch-kritische Tätigkeit erfolgen. Sehr wichtig ist es heute auch noch, sowohl dem Tänzer wie dem Publikum die programmatische Linie einer oder mehrerer Tanzaufführungen erläuternd zum Bewußtsein zu bringen. Es müssen da grundlegende Unterscheidungen bekannt gemacht werden. Der Unterschied zwischen Laientanz und Kunsttanz ist noch wenig bekannt. Beim Laientanz ist die Freude der Mitwirkenden die Hauptsache. Im Kunsttanz wird ein dem Publikum allgemein verständliches abgerundetes Werk gegeben. Auch darf niemand aus seiner Vorliebe z. B. für den dramatischen Tanz folgern, daß dies die einzige Möglichkeit für eine Kunsttanzdarbietung sei, noch aber darf ein Andersdenkender die Pantomime als minderwertig gegen den sogenannten absoluten Tanz erachten. Die Freude und das Verständnis für die Tanzkomposition für den Tanzaufbau muß geweckt werden, und man muß gute und schlechte Tanzdarsteller unterscheiden, die ein an sich wertvolles Tanzwerk entweder voll zur Geltung bringen oder aber durch mangelnde Technik und Einfühlung eine Aufführung verpatzen.
Wir dürfen also nicht mehr auf dem naiven Standpunkt stehen, daß ein nettes oder temperamentvolles Mädchen ohne weiteres fähig ist, uns Tanzkunstwerke darzubieten, wenn sie nur eine annehmbare Körpertechnik besitzt. Unsere Ansprüche gehen weiter, und nur eine Tänzergeneration, die diese Ansprüche begreift und erfüllt, wird dem Tanz zu jener Stellung in der Kunstwelt verhelfen, die heute überall angestrebt wird.

DIE BEDEUTUNG DER KÖRPERLICHEN BEWEGUNG FÜR DIE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN KULTUR

VON
RUDOLF BODE-BERLIN

Zu einer Erneuerung der deutschen Kultur führen grundsätzlich andere Wege, als sie von der jetzt absterbenden Generation begangen worden sind.

An Stelle der Überbewertung der bloßen Aufnahme des Stofflichen in Pädagogik, Wissenschaft und Kunst tritt eine wesentliche stärkere Betonung des Dynamischen in der Verarbeitung des gebotenen Stoffes.

An Stelle der Überbetonung des bloßen Wissens auf allen Gebieten tritt eine stärkere Bewertung des Könnens auf einem umgrenzten Gebiet.

An Stelle der Überbewertung intellektueller Fähigkeiten tritt eine stärkere Bewertung seelischer Ursprünglichkeit, auch als Grundlage fruchtbarer geistiger Tätigkeit.

An Stelle der Überbewertung des Starren und Festen tritt eine stärkere Bewertung des Strömenden und Elastischen, insonderheit der Bewegungsfähigkeit des menschlichen Körpers.

An Stelle der Überbewertung des Körperlichen tritt eine stärkere Bewertung der innerlichen Bewegtheit, für welche die Bewegungen des Körpers nur das äußerliche Ausdrucksorgan sind.

An Stelle der Überbewertung von Schlagworten tritt die Bewertung des Willens, innerlich mitschwingend antworten zu können auf die Unmittelbarkeit der blutgebundenen Seele des Mitmenschen, auf das sich entfaltende Leben der Natur, auf das sich in der Stille offenbarende Göttliche, kraft einer Erziehung, welche als Grundlage allen Miterlebens die Schwingung, das Rhythmische in den Mittelpunkt ihrer Bestrebung stellt.

An Stelle der Überbewertung des verkünstelten Künstlers tritt eine stärkere Wertung des einfachen Menschen, welcher kraft unverdorbenen instinktkräftigen Gefühls die Fähigkeit hat, sich unmittelbar in den Dienst kultischer Handlung oder künstlerischer Darbietung in Musik, Theater, Tanz zu stellen.

Aus den vorstehenden Sätzen ergibt sich, daß der körperlichen Erziehung als erste Aufgabe gestellt wird, den menschlichen Körper und sein Bewegungsleben von allen Schlacken einer falschen Erziehung zu befreien, so daß er dieselbe Bedeutung für den inneren Menschen gewinnt, wie für den Musiker ein rein gestimmtes und ungebrochen schwingendes Instrument. Jede Überbetonung des Körperlichen hat letzten Endes ihren Ursprung darin, daß der Körper herabdegradiert wird zum Instrument des Ehrgeizes und der Ichsucht. Die Lösung des Seelischen aus den Fesseln intellektueller Vergewaltigung und die Ermöglichung seines Einströmens in den körperlichen Ausdruck ist die Voraussetzung für ein wirkliches Schaffen von Mensch zu Mensch und die Aufgabe einer Leibeserziehung, welche mitwirken will am Bau der kommenden deutschen Kultur. Dies soll nicht heißen, daß die robustere Tätigkeit des Turnens und Sportes ausgeschaltet werden müsse, sondern, daß es höchste Zeit ist, diesen Betätigungen neue Aufgaben zur Seite zu stellen, welche nicht in ihnen selbst liegen (wie Rekordsport, Gipfelturnen), sondern aus der Seelennot der Deutschen stammen und jene einfache ruhige Klarheit in der Ziel-

stellung offenbaren, wie sie alle instinktsicheren Menschen in ihrem Beruf zeigen.

Das Wesen jeder Kultur zeigt drei fundamentale Eigenschaften:

1. Die *Totalität:* alles ist mit allem verbunden und alles entstammt einem einzigen Zentrum, der individuell geformten Seele des Volkes: in der Leibeserziehung entspricht dieser Tatsache die Einheitlichkeit des Bewegungsbildes.

2. Die *Schwingung:* alles ist mit allem verbunden, nicht durch chaotische Berührung, sondern im symbiotisch schwingenden Zusammenhang: in der Leibeserziehung entspricht diesem die Rhythmik des Bewegungsbildes, die Überstrahlung der Bewegungsimpulse auf den ganzen Körper.

3. Die *Religiosität:* alles entfaltet sich hin zu dem Gegenpol des Irdischen, dem Göttlichen, wie auch immer dieses von jedem erschaut wird; ihm entspricht in der Leibeserziehung das Primat des Seelischen und dessen stille ruhige Schwingung im Ausdruck der kultischen Handlung, sei es beim Gottesdienst oder in der Kunst. (Chor der griechischen Tragödie!)

Je weiter wir in der Geschichte zurückgehen oder uns in das religiöse Leben unverdorbener Völker versenken, um so mehr tritt die Bedeutung des bewegten Gottesdienstes hervor. Zwischen den Extremen der Starre und des Dithyrambus schwingt die menschliche Gebärde tausendfältig in den Dienst am Göttlichen hinein. Es muß als ein fundamentaler Fehler des abendländischen Gottesdienstes bezeichnet werden, daß die Bewegung fast nur noch als Tonbewegung durch den Raum flutet. Die Ursache mag darin zu suchen sein, daß der Ton etwas Ungreifbares ist und diese Eigenschaft besonders geeignet ist, ihn zum Träger des ungreifbaren Göttlichen zu machen. *Aber die sichtbare Bewegung an sich ist ebenso ungreifbar wie der Ton,* und in dieser Ungreifbarkeit ruht die tiefe Einheit von Musik und körperlicher Bewegung: der bewegte menschliche Körper und das schwingende tonerzeugende Instrument sind wesensgleich, beide materiell, aber in ihrer bewegten Äußerung ungreifbar und beide fähig, Träger des Göttlichen sowohl als des Allzumenschlichen zu sein. Es ist in der Tat nicht einzusehen, warum man das, was man dem Fernsinn des Hörens gibt, dem Fernsinn des Sehens verweigert. Die große sichtbare menschliche Bewegung kann in gleichem Sinn Trägerin eines erhabenen, fernen, bildhaften Geschehens sein, wie sie es weniger sichtbar auch im Gesang und im Sprechen ist.

Ohne den menschlichen Körper und seine Bewegung gibt es keinen Dienst am Göttlichen, und die erste Voraussetzung, den ganzen Menschen hineinzuziehen in den Strom göttlichen Lebens, ist, daß man ihn im ganzen zu packen sucht: durch Wort, Ton und Bewegung.

Für diese Auffassung vom Kultus fehlen heute alle Voraussetzungen, denn man glaube nicht, daß man auf Grund des üblichen Betriebes der Leibeserziehung irgend etwas schaffen könne, was *innerlich* der Aufgabe entspricht. Denn das ist die fundamentale Voraussetzung: der kultische Bewegungschor darf nur von Menschen aufgeführt werden, welche tief religiös, tief musikalisch sind im Sinne der Resonanzfähigkeit auf das Einströmen des göttlichen Geschehens, welches immer rhythmische Erneuerung des ewigen Lebens ist. Dies bedarf ernster Prüfung von Männern und Frauen, welche gewohnt sind, einer Sache auf den Grund zu gehen und sie nicht oberflächlich zu beurteilen in Hinsicht des Geeignetseins für persönliche ehrgeizige Bestrebungen. Die Arbeit an der Neugestaltung des Kultischen muß mit der größten Vorsicht geschehen, um Entgleisungen zu verhüten. Solange nicht die dafür erforderlichen Menschen herangebildet sind, hat jeder öffentliche Versuch zu unterbleiben. Nur aus der Arbeit selbst können neue Formen gefunden und geschaffen werden. Vieles hätte schon geschehen können, wenn das Unverständnis für die hier zu leistende Arbeit nicht zu groß gewesen wäre. Es gilt die Goethische Auffassung vom Rhythmus neu zu wecken: »Der Rhythmus hat etwas Zauberisches, er macht uns glauben, das Erhabene gehöre uns an!« Das Erhabene! Weil jeder echte Rhythmus aus dem Totalen stammt und auf das Totale in uns wirkt.

Die Methodik der Vorbereitung.

Sie muß auf folgende Ziele eingestellt sein:

1. Alle Bewegungen müssen hervorgehen aus einer inneren Konzentration, welche in sich den Totalablauf der Bewegung schon umfaßt, so wie jeder echte Musiker nicht Ton an Ton reiht, sondern aus dem Gesamtbilde der Komposition jedem einzelnen Ton seine klare Bestimmung verleiht.
2. Alle Bewegungen müssen sich von innen entladen als rhythmisch-geformte, in dem Sinn, daß die Bewegung von einem Zentrum aus auf den ganzen Körper überstrahlt. Die Voraussetzung dafür ist die Befreiung des Körpers von allen falschen nicht in der charakterlichen Struktur gegebenen, sondern künstlich erworbenen Innervationsfehlern, welche die Mächtigkeit der Wirkung einer Bewegung auf ein Minimum herabdrücken, wenn nicht ganz vernichten.
3. Alle Bewegungen müssen in einfachen großen Linien ablaufen, welche auch dem einfachsten Gemüte verständlich sind.
4. Alle Bewegungen müssen getaucht sein in ein Klangliches, welches nicht die Aufgabe hat, die Bewegung zu begleiten, sondern mit dieser zu einer Einheit zu verschmelzen.

Auch die *Tanzbewegung* muß aus inneren Schwingungen entstehen, und sie unterscheidet sich von der kultlichen Bewegung durch eine andere Gestaltung

in Tempo, Rhythmik und Gebärde. Leider sieht man in Deutschland die Tanzkunst immer noch viel zu sehr allein durch die Brille des Ballettmeisters, der gewohnt ist, den *Körper als Instrument* zu behandeln, und die Gefahr nicht kennt, welche gerade hierin nicht nur für den Tanzenden, sondern für die gesamte Kultur überhaupt besteht, weil die *Spaltung* (hier Körper, hier befehlendes Zentrum) zu einer *Schwächung* der *seelischen* Kräfte führen muß, so daß nur eine formale Künstelei übrigbleibt. Die übertriebene Künstelei aber vernichtet die echte Ausdruckskraft im Zentrum der Persönlichkeit, vollends unter der Herrschaft schwachrassiger Tanzmeister und Tanzregisseure. Tanzen ist für den Deutschen und für jeden Lebenskräftigen in erster Linie eine Äußerung *überströmender* Lebenskraft, und auch eine Tanzkunst kann nur basieren auf lebendigen Seelenkräften, nicht allein auf formalem Können. Daß die Deutschen keine formale Tanzkunst hervorgebracht haben, liegt im Wesen des Deutschen begründet, den Menschen selbst grundsätzlich in erster Linie zu werten, und erst in zweiter Linie sein formales Können. Und vielleicht ist es gerade dieser Lebensinstinkt, welcher ihn ferngehalten hat, den eigenen Leib zum Spielball formalistischer Künste zu machen. Es ist im Grunde der gleiche Unterschied wie zwischen einem lebensstrotzenden wenn auch gezügeltem Pferd, dessen Können jeder Situation gewachsen ist, und dem Zirkuspferd, dessen Lebenskraft geschwächt und das nur auf besondere Kunststücke gedrillt ist. Die ethischen und vitalen Grundlagen für die Tanzkunst sind gänzlich andere als wie bei allen übrigen Künsten, wo der Künstler geschlossen der zu gestaltenden Materie gegenübertritt, während in der Tanzkunst diese Materie sein eigener Leib und seine eigene Seele ist. Gerade die Konzentration auf die eigene Seele birgt die Gefahr, und dieser kann nur begegnet werden, wenn man sich auf eine Kunst von lapidarer Einfachheit einstellt (wie sie z. B. der Tanz des griechischen Chores zeigt). Die Scheinlebendigkeit mechanistischen Könnens hat immer die Tendenz zu atomisierender Auflösung der Bewegung, wodurch eine scheinbare Mannigfaltigkeit, in Wirklichkeit aber eine völlige Zerflatterung der künstlerischen Einheit eintritt. Das Entscheidende aber ist die Erhaltung der inneren seelischen Einheit, um für die Bewegung die ihr vorausgehende *Spannung* nicht zum Erlahmen zu bringen. Der aus dieser Einheit fließende Tanz wird mit bisheriger Bewegungskunst wenig gemein haben, schon deshalb nicht, weil er aus dem Innern, *aus der Musik* hervorquillt. Daher muß der Tanz vom Musiker geschaffen werden, der innerlich den Tanz schaut. Der Weg, Bewegung zu gestalten und dann die Musik von einem anderen hinzufügen zu lassen, verstößt gegen das Fundamentalgesetz aller Kunst, daß sie einheitlich erfaßt werden muß. Dieser Weg endet in einem rein äußerlichen Tanz, von dem niemals eine zündende Wirkung ausgehen kann.

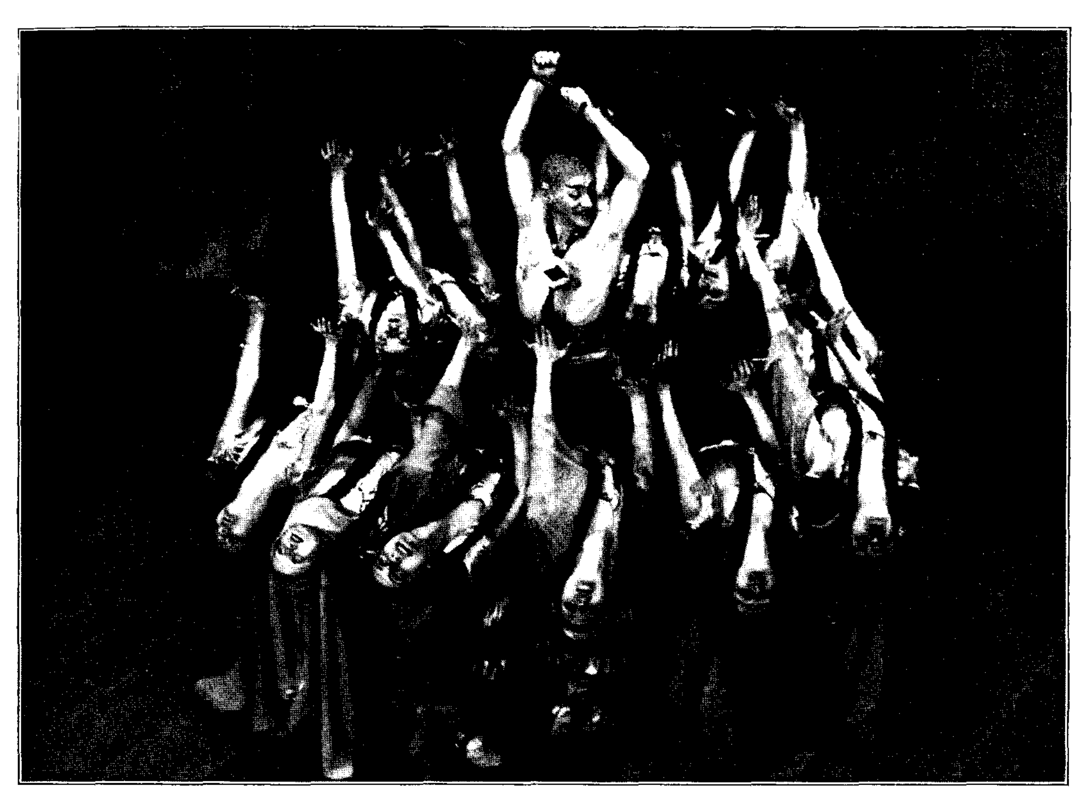
Der neue Kunsttanz wird nicht am Theater geboren werden, sondern aus dem Volk aufsteigen und vielleicht eine neue Form des Theaters dem bis-

herigen *hinzufügen*, indem der Chor neues tragendes Fundament wird. Aber auch hier kann der entscheidende Anstoß nur von einem kommenden Tragiker, der wie Wagner gleichzeitig Musiker ist, ausgehen. In der »Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« hat Nietzsche für das Drama die neue Form geschaut. Auch der neue Tanz wird nur aus dem »Geiste der Musik« geboren werden. Mit Pantomimen, Tanzpiecen usw. wird man keine Tanzkunst begründen können, da solches niemals von außen oder gar aus dem Intellekt geschehen kann. Die körperliche Bewegung *als Ausdruck seelischer Kräfte* ist das Fundament aller Kunst, und eine Neuformung kann man durch keine Reglementierung oder Organisation schaffen, die Persönlichkeit ist alles. Der gute Wille ist gewiß wertvoll, leider nicht ausreichend für die große Aufgabe, welche hier noch zu lösen ist: daß es gelingt, die deutsche Seele wieder zum Ausdruck im Singen, Sprechen und Tanzen zu bringen.

Alle große Kunst aber ist mit dem Gefühl allein nicht zu schaffen (welches immer bezogen ist auf etwas anderes), sondern ist eine spontane Offenbarung überindividueller Mächte, welche zwar unser Gefühl erregen und dadurch auch die gestaltende Bewegung, in erster Linie aber die ungebrochene Schaukraft, den Sinn für Totalität eines Geschehens, zur Voraussetzung haben. Eine Vorführung, wie gestaltet sie auch immer sein mag, wird erst in dem Augenblick Kunst, wo der echte Schauer den Zuschauer packt, wo aus dem Kunstwerk (Musik und Bewegung als Einheit) heraus etwas wirkt, das keinen Zweck mehr hat, sondern ein eignes Dasein führt, in das der Zuschauer selbst mit hineingezogen wird. Die Wirkung kann natürlich nicht entstehen, wenn die Ausführenden noch nicht imstande sind, das, was sie selbst erfahren und erleben, in die Bewegung ausstrahlen zu lassen.

Die Ursache eines solchen Erlebnisses kann ausgehen a) vom Lehrer durch das Medium der Musik, wenn diese in sich Schwingungen enthält, welche wie aus Weltenferne nicht nur gekommen zu sein scheinen, sondern gekommen sein müssen, b) durch das Erleben des Aufführungsraumes, wenn dieser eine gewisse Weite und Größe hat (dies ist der tiefere Sinn der Tatsache, daß man im Theater den Zuschauerraum verdunkelt, man hebt dadurch die Grenze auf), c) von einer einzeltänzerischen Persönlichkeit, wenn diese ekstatisch veranlagt ist und die Mitwirkenden in ihren Bann zu ziehen vermag.

Der Weg geht somit nicht in erster Linie über die Technik, sondern über die Erweckung des zündenden Funkens, der von Deutschen zu Deutschen überspringt. Ich verkenne nicht die Bedeutung des Könnens der Technik, und im Können allein leisten unsere Tänzer und Tänzerinnen genug, nur das eine leisten sie nicht, wirklich mitreißen zu können. Zum Tanz muß man innerlich mitgerissen werden können, wenn man auch andere mitreißen will. Das Einströmenkönnen seelischer Kräfte in den Bewegungsvorgang muß die Grundlage aller künstlerischen Pädagogik werden.



Fot. Jacobi, Berlin

BALLETT DER STAATSOPER
Choreographie Rudolf v. Laban
(„Fürst Igor")



Fot. Jacobi, Berlin

BALLETT DER STAATSOPER
Choreographie Rudolf v. Laban
(„Carmen" Zigeunertanz)



Fot. Ch. Rudolph, Dresden



Fot. Ch. Rudolph, Dresden

MARY WIGMAN

MELODISCHE IMPROVISATION ALS MITTEL DER BEWEGUNGSBEGLEITUNG

VON
FRITZ SPIES-HELLERAU/DRESDEN

Das Thema »Musik und Bewegung« oder vom Blickpunkt des Gymnasten und Tänzers aus »Bewegung und Musik« stellt uns seit langem vor eine Aufgabe, um deren Lösung sich alle Gymnastik- und Tanzschulen in ernster und verantwortungsbewußter Arbeit bemühen. — Aus den zahlreichen bisherigen Veröffentlichungen ergibt sich das erfreuliche Bild, daß der durch gymnastische Schulung gegangene Musiker, dem sinnvolle Körperbewegung wieder zum Erlebnis wurde, von da aus ganz neue Wege für das große Gebiet der musikalischen Erziehungsarbeit entdeckte, Wege, die weit über den Rahmen der engeren gymnastischen und tänzerischen Belange hinaus für die musikalische Erziehungsarbeit an Kindern und Laien fruchtbar geworden sind.

Es ist zu hoffen, daß man sich stärker noch als bisher der Gemeinsamkeit des erstrebten *Zieles* bewußt bleibt und bei Meinungsverschiedenheiten über die gangbaren Methoden — die notwendig sind, um Erstarrung in schematischem Formalismus zu verhindern — niemals den klaren Blick auf die Gemeinsamkeit des Zieles verliert. Wenn ich nun im folgenden als Musikpädagoge und auf Grund vieljähriger Erfahrung in gymnastisch-praktischer Arbeit an der Dora-Menzler-Schule, Hellerau/Dresden, versuche, zur Klärung des musikalisch-methodischen Weges beizutragen, so hoffe ich im oben genannten Sinne verstanden zu werden.

Es besteht unter Gymnasten und Tänzern volle Einigkeit darüber, daß der zur Gestaltung drängende *Bewegungswille* den adäquaten musikalischen Ausdruck finden muß. Deshalb stellt man bewußt das Umsetzen fixierter Musik in gymnastische oder tänzerische Bewegung zurück und fordert als Ideallösung vom sich bewegenden Menschen, daß er imstande ist, zu der gewollten Bewegung die entsprechende Musik zu *improvisieren*. — Man begnügt sich lieber mit den allerprimitivsten Formen musikalischer Betätigung, wenn nur erreicht wird, daß tatsächlich der Bewegungsimpuls die Musik auslöst und nicht umgekehrt.

Solange man nun vom Standpunkte des Gymnasten oder Tänzers aus nicht mehr will, als durch die willkommene Hilfe der Musik Kräfte zur Bewegung frei zu machen, zu entfesseln, ist es gleichgültig, mit welchen musikalischen Mitteln dieser Zweck erreicht wird. Man kann sich mit Recht gegen eine von rein fachlich-musikalischen Grundsätzen diktierte Kritik des Nur-Musikers verwahren. Es handelt sich dann eben um eine reine Gebrauchsmusik, ein Mittel, um gesteigerte innere Bereitschaft zur Bewegung herbeizuführen.

Verläßt man aber diesen begrenzten Boden und spricht im Sinne der Pädagogik von *musikalischer Erziehungsarbeit*, so übernimmt man gleichzeitig verantwortungsvolle Pflichten gegenüber der Musik als Kunst. Dann kann nicht mehr der reine Zweckstandpunkt, wie oben gesagt, maßgebend sein, sondern es muß mit allen Kräften daran gearbeitet werden: Wie wird eine Bewegungsimprovisation erreicht, die auch strenger Beurteilung durch den Musiker genügt, ohne daß nun etwa durch rein musikalische Gesetzmäßigkeiten die freie Bewegungsgestaltung zu kurz kommt.
Ich wage nicht zu behaupten, daß die Lösung dieser schweren Aufgabe schon befriedigend geglückt sei, hoffe aber, daß es in ernster Arbeit allmählich gelingen wird, immer mehr positive Ergebnisse zu erreichen.
Bei der Aufrollung der Frage, wie man zu der erstrebten Form des Improvisierens gelangt, kommt man an den Punkt, wo sich die Wege scheiden. Manche Schulen bevorzugen das *Klavier*, setzen Kenntnisse der pianistischen Technik bei Beginn der Ausbildung voraus und geben Anleitung zur Improvisation, abgesehen von Schlagzeugübungen und Summen und Singen von Motiven, hauptsächlich an diesem Instrument.
Die anderen Schulen verlangen keine klavieristischen Vorkenntnisse, sondern pflegen außer gründlicher Beherrschung der Schlagzeugtechnik das Spiel eines ausgesprochenen *Melodie-Instrumentes* (Streich- oder Blasinstrumentes, wie Violine, Violoncello, Flöte, Blockflöte usw.) und geben später den Pianisten außerdem Gelegenheit, nach intensiver melodischer Schulung auf einem der oben genannten Melodieinstrumente, am Klavier zu improvisieren.
Die Vertreter der Richtung Improvisation am Klavier betonen, daß ohne akkordisches Geschehen, ohne Klangkomplexe (also Kadenzierung im weitesten Sinne) keine *harmonische* Musik im Sinne der abendländischen Musikkultur möglich sei. Sie gehen vom Volkstanz und Volkslied aus und empfinden die Verwendung von Melodieinstrumenten, also etwa von Blockflöten und Schlagwerk, als Rückfall in Primitivität und Exotik, wobei höchstens dem Tanz eine gewisse Berechtigung zur Anwendung dieser musikalischen Ausdrucksmittel zugebilligt wird. (Daß ein kleines Orchester aus Streichern, Blockflöten und Schlagzeug rein kompositionstechnisch gesprochen jederzeit *auch* homophon spielen kann, wird leider völlig übersehen.)
Ich improvisiere selbst viel am Klavier und weiß nach einem sehr gründlichen Studium aller möglichen Harmoniesysteme den Wert akkordischen Geschehens zu schätzen. Wenn ich trotzdem mit allen meinen Schülern zunächst und eine geraume Zeit lang, je nach der Begabung des einzelnen, einstimmige Improvisation auf einem Melodieinstrument übe, so geschieht dies auf Grund der immer wieder gemachten Erfahrung, daß zu *frühe* Improvisation am Klavier, scharf formuliert, der *Tod der Melodie* sein kann.
Das Klavier verlangt seinem ganzen Wesen nach Mehrstimmigkeit. Der nicht melodisch vorgeschulte Improvisationsschüler ermüdet bei einstimmigem

Spiel außerordentlich rasch und hält sehnsüchtig nach der gewohnten »Begleitung« Ausschau. Nun geschieht es im Anfang regelmäßig, daß das Problem der Begleitung — also die harmonische Ausdeutung und kadenzmäßige Entwicklung aller vorher durch Summen und Singen gefundenen Motive — das musikalische Geschehen so überwuchert und einschnürt, daß eben — von verschwindend wenigen Ausnahmefällen abgesehen — nur ein sehr bescheidener, streng symmetrischer Wechsel von Klangkomplexen mit etwas melodischer Verbrämung übrigbleibt[1]! — Man wird mir den Vorwurf der Übertreibung machen, mag sein. Die Größe einer Gefahr läßt sich nur in der Übertreibung deutlich aufzeigen.

Ganz anders liegen die Dinge, wenn der Improvisation am Klavier die Schulung auf einem zur Einstimmigkeit *zwingenden* Melodieinstrument vorausgeht. Es wird immer ein Verdienst der Singbewegung — insbesondere des Bärenreiter-Verlages, der die ausgezeichneten Harlan-Instrumente vertreibt — bleiben, der Musikpädagogik in der leicht erlernbaren Blockflöte ein vollwertiges Laien-Instrument wieder gegeben zu haben. Ich kann im Rahmen dieses Aufsatzes nicht auf alle Möglichkeiten eingehen, die sich bei der Verwendung dieses Erziehungsmittels bieten, und möchte nur auf folgendes hinweisen:

Der Flötenspieler empfindet beim Improvisieren von vornherein *horizontal.* Das Begleitungsproblem interessiert ihn zunächst überhaupt nicht. Er kann alle seine zur musikalischen Gestaltung drängenden Kräfte darauf konzentrieren, den Bogen seiner *Melodie* weit und schön zu spannen, sein Ausgangsmotiv melodisch zu entwickeln, Leittonstrebigkeit zu beachten und den Ablauf sinnvoll zu gliedern.

An Literatur (Gofferje, Finkensteiner Blätter u. a.) wird ihm besonders das unverfälschte *alte* Volkslied mit seiner herben, oft asymetrischen Linienführung vertraut, was ihm auch hilft, die Brücke zur melodischen Begleitung von Bewegungsvorgängen zu finden, die sich nicht in Taktstriche einzwängen lassen.

Er wird sich häufig und gern noch wenig verbrauchter Wendungen der *Kirchentonarten* bedienen, da die Grifftechnik der Flöte bei diesen Tonarten weniger Abdecken verlangt als z. B. bei harmonischem Moll.

Die Technik seines Instrumentes erlernt er in engster Verbindung mit Tonica-Do und damit geläufig transponieren, um nur einiges aus der Elementarlehre anzuführen.

Beim zwei- und mehrstimmigen Zusammenspiel wird das Ohr intensiv geschult. Schon daß eingestimmt werden muß, ist ein großes Plus gegenüber dem Klavier. Beim Gruppenspiel und im Zusammenwirken mit Streichern und Schlagzeug (zu dem bisweilen ein Tasteninstrument hinzutritt) ergibt sich eine rhythmische und dynamische Schulung, wie sie sonst nur der Kammer-

[1]) Als ich vor Jahren im Konservatorium *Kontrapunkt* durch Auszieren von Aufgaben im 4stimmigen Satz entwickelte, kam Ähnliches zum Vorschein. Später gab man diese Methode als veraltet auf und begann mit Übungen im 2stimmigen Kontrapunkt.

musikspieler und Orchestermusiker kennt, der mit der Blockflöte häufig auch heute noch eine Vorstellung langmähniger, Gitarre zupfender und harmlose Liedchen dudelnder Wandervogeltypen verbindet.

Ist es nun gelungen, die melodischen Kräfte des Schülers so weit zur Entfaltung zu bringen, daß er auch größere musikalische Formen in einstimmigem Aufbau improvisieren kann, so beginnen zwei- und nach und nach drei- und mehrstimmige Übungen. Den Schülern macht das Improvisieren so viel Freude, daß ihre spontan von sich aus unternommenen Experimente immer neue Möglichkeiten aufzeigen.

Etwa nach einem Jahr gründlichster rhythmischer und melodischer Schulung versuchen sich die Pianisten am Klavier. Nun ist nicht mehr zu befürchten, daß die marschierenden Finger oder der akkordische Wechsel den so vorgebildeten musikalischen Menschen veranlassen könnten, die Ursprünglichkeit seiner melodischen Linie preiszugeben. — Eher wird er sich zunächst mit einer einfachen Dudelsackquinte oder Ostinatoformen als Begleitung begnügen, bis ihm der durch die Leit- und Terztöne geforderte Klangwechsel geläufig ist, wobei noch streng auf eine einwandfreie Baß- und Stimmführung geachtet wird.

Durch die vorangegangene intensive Beschäftigung mit alter und neuer polyphoner Musik weiß der Schüler, daß die harmonische Entwicklung der abendländischen Musik nur ein Teil des gesamten musikalischen Geschehens ist. Er bewundert die Werke der Klassiker und Romantiker und erkennt gleichzeitig, daß in vielen großen Meisterwerken nie eins der beiden Stilprinzipien absolut einseitig dominiert, sondern daß Homophonie und Polyphonie bei unseren großen Komponisten sich friedlich durchdringen und befruchten.

RHYTHMISCHE ERZIEHUNG

VON

E. FEUDEL-DORTMUND

Der deutsche Mensch erlebt in diesen Monaten, daß sich eine Idee mit ungeheurer Stoßkraft durchsetzt, die eine neue Sinngebung des ganzen öffentlichen Lebens mit sich führt: Aufbau eines Volksstaates auf der Grundlage rassischer Zusammengehörigkeit. Keiner kann die neue Botschaft überhören, denn sie klingt ihm überall entgegen, sie bedrängt ihn in seinem persönlichsten Wirkungskreis; kein Deutscher kann sich ihr wissentlich verschließen, denn die Stimme seines Blutes bestätigt ihm die Wahrheit und Weisheit dessen, was jetzt begonnen wird. Aber mit innerster Beglückung und Hoffnung wird sich derjenige dem neuen Wollen unterstellen, der es in seiner ganzen erlösenden und reinigenden, alles Zweifelhafte vernichtenden Kraft erkennt.

Denn im Lichte dieser Idee ordnen sich bisher verworrene Linien zu einfachen, großen Formen, trennt sich Sinnvolles vom Unsinnigen, gewinnt jeder Beruf und das Tun jedes Einzelnen Richtung und Ziel. Diese Idee bedeutet in ihrer Konsequenz die Umkehr von Gedankenlosigkeit und Mitläuferei zu Selbstbesinnung, von der Angst um das persönliche Fortkommen zu dem Gedanken an das Allgemeinwohl; sie bedeutet Unterordnung unter göttliche Gesetze an Stelle veralteter Paragraphen, den Sieg des Lebendigen über Erstarrtes. Was der seherische Blick eines Führers, wie ihn Deutschland noch niemals besessen hat, als Notwendigkeit begreift und mitteilt, das kann nur Wirklichkeit werden, wenn sich am Feuer dieses Führers unzählige Einzelne entzünden, wenn derselbe leidenschaftliche Wahrheitsdrang, dieselbe Lauterkeit der Gesinnung alle diejenigen beseelt, die an seinem Werke mitarbeiten dürfen. Nur wer die neue Staatsidee in ihrer Reinheit und Strenge als Verpflichtung erkennt, als Forderung an das eigene Wesen und Verhalten, wird ihr in Wirklichkeit dienen.

Dem neuen Staat den neuen Bürger heranzubilden, ist Aufgabe der Erziehung, die künftig wie jedes andere Bereich des öffentlichen Lebens bestimmten Einschränkungen und Verpflichtungen unterliegt, dafür aber auch mächtige Auftriebsimpulse empfängt. Von unschätzbarem Wert ist es allein für jede Form der Erziehung, daß endlich wieder ein Vorbild ersteht, ein vollgültiges, allgemein verbindliches, von der Jugend willig anerkanntes Ideal, sei dies die Persönlichkeit des Volkskanzlers selbst, oder das zeitlose Bild des nordischen Rassemenschen. Ein zweites formgebendes Moment ist der Durchbruch einer organischen Weltanschauung und dadurch bedingt die entschiedene Abkehr von jeglichem dürren, lebensfremden Nur-Intellektualismus, die Hinkehr zu den Bildekräften, die in Herz und Gemüt, in Blut und Instinkt beschlossen sind. Volk kann nicht werden, wenn in seinem Garten nur die Bäume geschnitten und immer künstlicher gestutzt werden; erst wenn die unterirdischen Quellen zum Strömen gebracht werden und das ganze Erdreich berieseln, beginnt ein Sprossen und Blühen in jedem Winkel.

Der Wille zum Organischen, zur Ganzheit muß folgerichtig auch den einzelnen Menschen in seinem Verhältnis von Leib zu Seele erfassen. Damit rufen die Erkenntnisse moderner Körperbildung, Gymnastik und Rhythmik nach sinnvoller Einbeziehung in den künftigen Bildungsweg. Die Eroberung eines neuen Körpergefühls wurde der Kulturmenschheit von einer gütigen Vorsehung in einem Augenblick zuteil, als diese Menschheit, von allen natürlichen Regenerationsquellen abgeriegelt, dem geistigen Erstickungstod zu verfallen drohte. Daß die neue Bewegung in Deutschland besonders fruchtbaren Boden fand, daß deutsche Wege der Körperarbeit bald vorbildlich für andere Länder wurden, darf nicht Wunder nehmen. Denn der deutsche Mensch — wenn ihm auch die Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit der Geste etwa des Romanen fremd ist — kennt doch die alte Griechensehnsucht nach Harmonie von Leib

und Seele; er fühlt, daß vollendetes Menschentum sich auch im leiblichen Bilde äußern muß, im Adel des Körperbaues, der Gebärde, der Haltung. Ein erdverbundener Mensch besitzt natürliche Würde und Ausdruckskraft der Bewegung; seine leibliche Erscheinung ist Spiegelbild der inneren Sicherheit und Geschlossenheit. Entfremdet er sich der Natur, das heißt, verletzt er ihre Gesetze, so verliert er die unbeirrbare Sicherheit des Gefühls für echt und falsch, Recht und Unrecht. Diese Instinktlosigkeit kennzeichnet fortan sein Verhältnis zu Natur und Kunst, auch zu seinem eigenen Körper, den er schließlich nur noch aus Zweckmäßigkeitsgründen trainiert oder aber gänzlich verwahrlosen läßt, wenn das Zweckmotiv fehlt. Es ist kein Zufall, daß die bildende Kunst seit den Tagen der Griechen kein Körperideal mehr herausgestellt hat; der wunderbare Adel des Menschenbildes, der dem griechischen Künstler lebendig vor Augen stand und ihm die Hand nicht ruhen ließ, ist heute selbst der inneren Schau des Künstlers kaum mehr erreichbar. Moderne Körperbildung will die verlorengegangene Instinktkraft für das Organische wieder aufbauen. Sie erfaßt den Körper als ein Stück Natur und sucht in all seinen Lebensäußerungen, vor allem Atmung, Bewegung, Sprache, den natürlichen, also organischen Ablauf wieder herzustellen unter tätiger, denkender Mitarbeit des Schülers, der den Willen der Natur wieder zu spüren lernen muß. Auch die Pflege der Sinne und Nerven, obwohl bisher wenig beachtet, gehört in dies Bereich. Eine solche geduldige Aufbauarbeit in Ehrfurcht vor der Natur tut not, um nach einer Zeit gänzlicher Verachtung und Vernachlässigung alles Körperlichen und Verkümmerung jeglichen angeborenen Körpergefühls wieder den Grund zu leiblicher Bildung zu legen, aus der dann Gesundheit und Schönheit nicht nur als Zufallsprodukte erstehn.

Turnen und Sport haben bisher die Aufgabe einer organischen Körpererziehung nicht erfüllt. Diese Aufgabe bleibt überhaupt unlösbar, weil im Widerspruch mit sich selbst, solange Körperbildung im Schulplan unorganisch, das heißt als Fach unter anderen Fächern auftritt; sie wird aber leicht zu lösen, sobald der Körper im gesamten Bildungsprozeß der Schule an seine ihm zukommende Stelle gesetzt, nämlich als Werkzeug, Mittler und Träger alles geistigen und seelischen Erlebens betrachtet wird. Von dieser Erkenntnis aus wird der Körper vom ersten Schultage an zur organischen Funktion erzogen, seine Bewegung muß schließlich auch dann organisch oder rhythmisch verlaufen, wenn der Gedanke an das Körperliche weit zurücktritt. Das ist der Standpunkt der Rhythmik, die Bewegung nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel zum Zweck ansieht und ihr im Erziehungsplan der Schule drei wichtige Aufgaben zuweist.

Bewegung ist erstlich Veranschaulichungsmittel. Fast auf allen Gebieten des Könnens und Wissens, sei es Lesen, Schreiben, Rechnen, sei es Biologie, Geometrie, Physik u. a., können die ersten, grundlegenden Erkenntnisse am einfachsten und sinnfälligsten durch Erfahrung körperlicher Art, Bewegung

des Einzelnen oder der Gruppe erworben, vorbereitet oder ergänzt werden. Bewegung wird zweitens Mittel zur Kunsterziehung, sobald zu ihrem rhythmischen Ablauf noch das Moment der Form hinzutritt. Nicht nur Bewegung und Musik gehören zusammen und befruchten sich gegenseitig in unerschöpflicher Fülle; auch jede andere Kunst tritt zu rhythmischer Bewegung in ein eigentümliches, überraschend fruchtbares Verhältnis. Voraussetzung zu solch musischer Erziehung durch Bewegung ist immer, daß dieselbe Ehrfurcht, die dem Körper und seinen Naturgesetzen gehört, auch der Kunst in all ihren Belangen vollauf entgegengebracht wird. Bewegung ist endlich dem Rhythmiker in ihrer letzten und höchsten Bedeutung ein Mittel zur Charakterbildung. Dies nicht nur in allgemeinem Sinn, wie denn jede Körperschulung der Formung des Charakters zuträglich ist, sondern ganz systematisch zur Erziehung der Führerpersönlichkeit durch das methodische Prinzip vom Führen und Folgen. Das Veranlassen zu Entscheidungshandlungen, Ausbildung der Willenskraft und Konzentrationsfähigkeit, des schöpferischen Denkens, Einordnen in ein Ganzes — alle diese Momente, die miteinander die Führerqualität bestimmen, sind dem Rhythmiker seit jeher Leitgedanken seiner erzieherischen Tätigkeit; sie berühren sich in merkwürdiger Eindringlichkeit mit dem Ruf des neuen Staates zu Führertum.

Eine veraltete Staatsform ist zugrunde gegangen; Mut und Idealismus haben den Grund zu einem neuen Reich gelegt. Derselbe Mut, mit der Tradition zu brechen, aus verkünstelten Weisen und Verfahren wieder zur Einheit des Sinnes, zur Einfachheit der Mittel zurückzukehren, muß auch die Erziehung umgestalten.

Aus Musik und Bewegung strömen Bildekräfte, hier ist die Produktion nicht erschöpft wie auf den Gebieten des rationalen Denkens. Das Element des Rhythmus sollte beglückend und befreiend, bindend und einigend das Werden eines neuen deutschen Volkes begleiten.

ENTWICKLUNG UND AUFGABEN DER DEUTSCHEN VOLKSTANZ-BESTREBUNGEN

VON

FRITZ BÖHME-BERLIN

Die Pflege des Volkstanzes in Deutschland in den letzten Jahrzehnten hängt in ihren Ursprüngen eng mit der Reformbewegung um die Jahrhundertwende zusammen. Das ist aber nicht so zu verstehen, als ob man damals zu dem Volkstanz als einem besonderen, kulturellen Betätigungszweig griff, um ihn wieder neu zu beleben; sondern unwillkürlich suchten die jungen Wander-

vögel und Anhänger der Jugendbewegung für die Höhepunkte ihrer Zusammenkünfte und Feste nach einer ihrer ganzen Lebenseinstellung entsprechenden Form, bei der auch bewegungsmäßig in einfacher Zier und Gestaltung ihr Streben nach Natürlichkeit und Volkverbundenheit zum Ausdruck kam. Auf ihren Wanderungen über Land kamen sie in Gegenden, wo noch volkstümlicher Tanz gepflegt wurde, und aus dem Empfinden, daß sie hier etwas zu ihnen Gehöriges gefunden hatten, taten sie es dem nach. Erst aus dieser ganz natürlichen Berührung von altem Brauchtum und Notwendigkeit neuer, gemeinschaftsgebundener Gestaltung entwickelte sich die besondere Hinneigung zu dieser bestimmten Art des gemeinsamen Tanzens und führte zu dem, was man heute mit dem Wort *Volkstanzbestrebungen* umschreibt. Es umfaßt all die Kreise und Personen, die sich mit der Erschließung des alten, in mehr oder minder verschütteter Fassung noch vorhandenen Volkstanzguts beschäftigen; es umschließt aber ebenso das, was als neue, aus eigenen Wünschen und Notwendigkeiten stammende, auf der alten Tradition aufbauende, auf Gemeinschaftstanz abzielende Schöpfung anzusehen ist. Im Laufe der Jahre hat sich um dieses doppelt gerichtete Streben ein umfangreiches Schrifttum gesammelt, das in erster Linie aus Veröffentlichungen zum unmittelbaren Gebrauch für solche, die den Volkstanz pflegen und ausüben, besteht. Es umfaßt alte und neugeschaffene Volkstänze z. T. in landschaftlicher Ordnung mit den Tanzmelodien und einer beschreibenden Anweisung, wie die tänzerischen Formen einander folgen, also Choreographie und musikalische (liedhafte oder instrumentale) Begleitung. Diese Volkstanzliteratur ist in der Hauptsache in den Verlagen von Friedrich Hofmeister (Leipzig), B. G. Teubner (Leipzig), der Hanseatischen Verlagsanstalt (Hamburg), der Buch-Ein- und Verkaufsgenossenschaft Hammerbrook (Hamburg), Georg Kallmeyer (Wolfenbüttel) und anderen erschienen.

Hand in Hand mit dieser besonderen Pflege des tänzerischen Volksguts ging nun auch der Versuch, die Menschen, die Neigung zu alten bäuerlichen und ländlichen Figuren- und Gemeinschaftstänzen hegten, gesondert zusammenzufassen, damit sie nicht allein im Rahmen anderer Bestrebungen ihren Zielen nachgehen könnten. Und so kam es zu ersten Bildungen von »*Tanzkreisen*« und »*Tanzscharen*«. Aus der Ursprungsverbindung heraus wurde die ganze Bewegung anfänglich so gut wie ausschließlich von der Jugend getragen. Viel anders ist das auch heute nicht, obwohl so manche der früheren Beteiligten inzwischen herangewachsen sind und sich auch Ältere an den Tanzabenden und Tanzfesten beteiligen. Die Jugend und gleicherweise natürlich auch die älteren Führer der Volkstanzbewegung fühlen sich als Träger einer ganz besonderen Kulturmission. Sie suchen nach einer neuen Verankerung in Heimat und Volkstum durch Pflege von Volkslied und Volkstanz, auch von volkstümlichem Laienspiel und an die Jahreszeit gebundenem Volksfest; ihre Einstellung zum Dasein spricht sich aus in einer rückhaltlosen Be-

tonung eines einfachen, geraden, gesunden und unverbildeten Menschentums unter besonderer Hinwendung zu deutscher überlieferter Art und Sitte. Mehr oder weniger unausgesprochen bekennt die Volkstanzbewegung sich zum Grundsatz rassischer Verbundenheit. In all diesen Zielen wurde sie schon in ihren Anfängen mit ein Zeichen einer Wendezeit, die wieder die Achtung vor dem Bodenständigen, Gewachsenen, Volksorganischen und Landschaftgebundenen zu leben begann. Obwohl dem einzelnen keineswegs häufig der Zug des Kämpferischen eigen war, war die Volkstanzbewegung von Anfang an ein zielbewußter Kampf gegen Verbildungen unserer Kultur, gegen Übersteigerungen verstandesmäßig geleiteter Lebensführung, gegen Überreizungen und Überfremdungen, betonte die Bindung an das nationale Volkstum stärker als die Neigung zur Internationalität und zeigte sich als Anbruch oder zumindest Ankündigung einer jungen Zeit durch eine starke motorische Bedingtheit und Vitalität, wie ja überhaupt die ganze Wandervogel- und Jugendbewegung unter dem Zeichen des Motorischen, Schweifenden, Bewegten, also dem Einsetzen einer neuen, starken Aktion stand, deren letztes Ziel, die nationale Erneuerung Deutschlands, man in den Anfängen allerdings nur in ganz schemenhafter Andeutung spüren konnte.

Eine erste, über das Zufällige und Gelegentliche hinausgehende Gestalt fand diese besonders gerichtete Volkstanzbewegung in dem Emporkommen von Volkstanzkreisen, kleinen, hie und da sich bildenden Vereinigungen berufstätiger junger Menschen zum Zweck des gemeinsamen Tanzens alter Volkstänze oder bewegungsmäßiger, volkstanzmäßiger Neuschöpfungen zu gesungenen oder gespielten Volksliedern. Man begann zielbewußt auf Wanderungen durch die engere und weitere Heimat *alte Tänze zu sammeln.* Man wird an dieser Stelle notwendigerweise auf die Tätigkeit zweier Pfadfinder auf dem Volkstanzgebiet hinweisen müssen: Julius Blasche und Anna Helms. Sie begannen im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, nachdem sie an der Erlernung dänischer Tänze Freude hatten, systematisch Volkstänze aufzuspüren, aufzuschreiben, einem Hamburger Kreise einzuüben. Aus diesen Bemühungen ging die »Geestländische Vereinigung für Volkstänze« in Hamburg hervor, die sich später »Geestländer Tanzkreise« nannte und als solche eine überaus stark werbende Wirksamkeit für die Anerkennung der deutschen Volkstanzbestrebungen ausgeübt hat. Zu den gesammelten Tänzen kamen Neu- oder Umschöpfungen hinzu; Weihetänze, Rüpeltänze, Fackeltänze, Tanzspiele, Tanzmärchen wurden teils gemeinsam, teils einzeln von Anna Helms und Julius Blasche geschaffen, in einer großen Bändereihe bei Hofmeister herausgegeben und von dem »Geestländer Bühnenkreis« allenthalben in Deutschland mit großem Erfolg gezeigt. Ein Schlußstein und zugleich neuer Anfang dieser Arbeiten war 1924 die Gründung des »Geestländer Bundes«, zu dem sich die aus dieser Werbetätigkeit in ganz Deutschland entstandenen Volkstanzkreise zusammenschlossen.

Aber die »Geestländer« waren nicht die einzige Keimzelle dieser praktischen Volkstumsarbeit. Mit der Zeit hatten sich in allen Gegenden Deutschlands kleinere oder größere Kreise gebildet, lehrend zogen besonders geschulte Volkstänzer durch die Provinzen und erteilten denen, die Neigung hatten, Unterricht, Jugendpflegeorganisationen riefen Volkstanzlehrer zu sich und gaben ihnen Lehraufträge, und überall erwuchsen Gruppen, die sich mit dem volkstümlichen Gemeinschaftstanz beschäftigten. Es gab auch schon größere Verbindungen, sog. Volkstanzringe (Volkstanzring Berlin, Volkstanzring Mecklenburg u. a.) oder durch stark werbende Persönlichkeiten getragene Vereinigungen, wie den Niederdeutschen Volkstanzkreis Otto Ilmbrecht, den von Ludwig Burkhardt und Erich Janietz gegründeten und geführten »Arbeitskreis für Jugendtanz« in Berlin, dem sich auch eine Reihe Gruppen in der Provinz anschlosssen.

Es war nur eine Konsequenz des in all diesen Kreisen gepflegten, positiven *Gemeinschaftsgedankens*, daß Versuche gemacht wurden, diese buntschillernde Menge einzelner Arbeitsherde zu einem Gesamtorganismus zusammenzuschließen. Und so kam es denn im Oktober 1927 zu einem großen Zusammenschluß und zur Gründung eines »*Verbandes Deutscher Tanzkreise*« in Osnabrück, der dadurch von Wichtigkeit war, daß sich in ihm die genannten hauptsächlichsten Träger der deutschen Volkstanzbewegung zu gemeinsamer Aktion und Pflege der Idee zusammenfanden. Mit dieser Einigung waren die Gesamtbestrebungen zu einem vorläufigen ersten Abschluß gekommen. Alljährlich wird seitdem von dem »Verband Deutscher Tanzkreise« eine von Volkstänzern aus ganz Deutschland besuchte Jahrestagung abgehalten, bei der außer den Regelungen der Verbandsangelegenheiten Aussprachen über aktuelle Themata und Schulungswochen mit Lehre neuer Tänze stattfinden. 1930 wurde beschlossen, die drei bis dahin bestehenden Zeitschriften und Mitteilungsblätter, »Geestländer Blatt«, »Der Volkstanz« und »Der Jugendtanz«, in einer einzigen Zeitschrift des Verbandes unter dem Titel »*Der Tanzkreis*« zusammenzufassen. Im Laufe der nächsten Jahre trennte sich zwar der »Geestländer Bund« wieder von dem Verbande. Die zusammenhaltende Kraft des Verbandes war aber so groß, daß trotz dieser Sonderungsaktion keine Zersplitterung eintrat.

Wenn man sich nun angesichts dieser Entwicklungen die Frage vorlegt, welche *Aufgaben* von den Volkstanzbestrebungen *im neuen Deutschland* zu lösen sein werden und an welcher Stelle des Gesamtorganismus sie stehen, so ist als erstes zu antworten, daß von hier aus *das Tänzerische wieder in die lebendige Kultur unseres Volkes wird einzubauen* sein. Das kann nach dem Gesagten nicht etwa eine Mumifizierung von Formen und Gebilden heißen, die unserer Zeit nicht mehr entsprechen, sondern nur bedeuten, daß auf dem Grunde der Überlieferung und aus dem Geiste der deutschen Art die schaffenden Elemente wieder zur Geltung kommen, die als Hüter und Förderer des tänzerischen

Volksguts die berufenen Schöpfer der neuen Ausdrucksform sind; denn jede Zeit wächst mit einzigartiger Blüte aus dem völkischen Mutterboden. Damit sie aber fähig wird zu dieser Schaffung des deutschen Tanzes der Zukunft und der Gegenwart, wird der Volkstanz intensiver, als es bisher geschehen ist, sich mit Fragen der Grundlegung alles Tänzerischen beschäftigen müssen, mit Fragen der *Bewegungslehre*, der *besonderen Eigenart* der tänzerischen Bewegung der germanischen Rasse bzw. des *deutschen Volkes*. Mindestens die Führer dieser Bestrebungen müssen hier Erkenntnis und Erfahrung aufweisen. Denn nicht jedwede Bewegung ist imstande, dem Tänzer den inneren harmonischen Ausgleich, die Erlösung zu bringen, die der Sinn des Tanzens überhaupt ist. Fremde Bewegung erzeugt Chaos und innere Verwirrung, fälscht die äußere und innere Haltung, sittliche Auffassung und Charakter. Ferner ist auch von der Grundlage des Volkstänzerischen her die Frage des *Gesellschaftstanzes* zu lösen. Auf diesem Gebiet liegt eine besonders starke Überfremdung durch unserer Art nicht gemäße Ausdrucksformen vor. Die Verschliffenheit der modernen Gesellschaftstänze wird man im Zusammenhang mit der Pflege einer deutschen Tanzmusik zu bekämpfen haben und wird sie am besten bekämpfen durch die der deutschen Art entsprechenden, kurzfigurigen Drehtänze, die gleichsam als eine Vorübung zu den figurenreichen Gemeinschaftstänzen aufzufassen sind. Auch hier wird dem Volkstanz zum mindesten die Aufgabe weitgehender Unterstützung gesunder Entwicklungen zufallen. Und schließlich wird auch von der Basis des Volkstänzerischen aus der *künstlerische Tanz* zu regenerieren sein. Das heißt nicht, daß der künstlerische Tanz nun seine Formsprache aus den vorhandenen Volkstanzschöpfungen beziehen soll, sondern daß er aus den Elementen der Bewegungslehre und dem regionalen bzw. nationalen Form- und Ausdrucksempfinden neu aufgebaut werden muß, damit aller undeutschen Stilform ein Ende gemacht werde. Ein internationaler Formalismus und eine in undeutschen Formen gepflegte, technische Virtuosität wird uns nicht mehr genügen. Und hier ist es Aufgabe des Volkstanzes, die schöpferische Basis so in sich zu stärken, daß der unselige Riß, der heute noch zwischen künstlerischem und volksmäßigem Tanz in Deutschland klafft, verschwindet, der künstlerische Tänzer sich ebenso als Sohn seiner Heimat fühlt und erweist wie der Volkstänzer.

Der deutsche Volkstanz als lebendige Kraft ist berufen, dem deutschen Tanz überhaupt die Gemeinschaft bildende, zusammenhaltende, Haltung und Gebärde schaffende und damit *volkserziehende* Position wiederzugeben. Man wird ihn aus der Aufbauarbeit im neuen Deutschland nicht ausschalten dürfen, da er aus sittlicher Verantwortung dem Volkstum gegenüber wirkt und wird seiner formenden Kraft bei der lebendigen Gestaltung der großen Feste, in denen der Volksgenosse die überindividuelle Gemeinschaft erlebt, ebenso bedürfen, wie bei der Gestaltung der Freizeit überhaupt. Die Volkstanzbestrebungen sind geboren aus der Liebe zur Heimat und zu der dem Deutschen

eigenen Gebärde und Geste und sind berufen, über Einklang, Echtheit und Wahrhaftigkeit des inneren Empfindens und seiner äußeren, bewegungsmäßigen Ausdrucksform zu wachen.

DIE ENTSTEHUNG GYMNASTISCHER BEGLEITMUSIK

VON

HINRICH MEDAU

Um den Sinn für rhythmische und melodische Dinge zu wecken, lasse ich im Seminar bei kleinen sprachlichen Übungen nicht auf den begrifflichen Inhalt achten, sondern auf die *rhythmisch-melodische* Struktur. Man erkennt bald den Unterschied zwischen den Namen Ruth Beck und Anna Elisabeth Müller und empfindet den letzteren als rhythmisch lebendiger. Und wenn man die Vornamen in der Bach-Familie Johann Sebastian, Philipp Emanuel, Wilhelm Friedemann, betrachtet, kommt von selbst die Empfindung, daß der allzu kurze Nachname mit sicherem Instinkt durch die längeren Vornamen rhythmischer, musikalischer gebildet worden ist.

Danach versuchen wir aus dem Klang des Namens die Bewegungen zu erspüren und erkennen bald, daß auch dabei große Unterschiede zu beobachten sind. Bei »Hans Kurth« erschaut man zwei kurze energische Schritte oder einen Ansatz mit folgendem Schlag; »Imela Doebner« läßt einen Hüpfer mit zwei Schritten entstehen. Äußerst reizvolle Studien ergeben sich, wenn man von den eigenen Namen zu kleinen Ausrufen und Phrasen fortschreitet, und eine Welt wirklicher lebendiger Rhythmen wird sichtbar, die man gehend, laufend, hüpfend, springend, aber auch schwingend »realisieren« kann. Jedenfalls wird nach dieser Entdeckung nie mehr eine Rhythmik gelehrt durch Einführung der Unterschiede von Ganzen, Halben und Viertelnoten usw.

Sodann vertiefen wir uns beim Sprechen von Namen und kleinen Sätzen nur in die *melodische* Linie.

Hans Kurth

Irmela Doebner

Vom Him - mel hoch da komm ich her

Wa - chet auf ruft uns die Stim - me

Der Mond ist auf - ge - gan - gen

Schwierigkeiten bereitet als nächste Stufe das sprachrhythmische richtige Herausheben des anfeuernden Rufes aus der Bewegung selber:

und hoch und herüber und zurück und hoch und herüber und zurück

ruft man:

hoch ru rück, hoch ru rück

und der Fluß der Bewegung leidet, da nur die Taktakzente hörbar wurden. Ein Beispiel möge an dem Ablauf der 2 als Schwungbewegung gezeigt werden, wobei in elastisch federnder Art die Schwingung zunächst nur mit dem rechten Arm in Verbindung mit dem ganzen Körper gemacht wird. Die eigentlichen unterstützenden Momente, die Klangimpulse, sind am Bilde der Zwei ungefähr folgende Stellen:

Zwischen diesen Verdickungen ist die rhythmische Qualität der Bewegung spürbar. Im Notenbild dargestellt, würden diese Impulse annähernd wie folgt geschrieben:

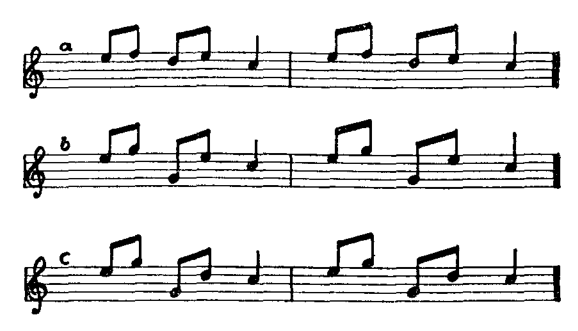
Bei diesem Beispiel handelt es sich zunächst um den reinen Ablauf dieser Schwungform. Es soll weder die Streckung noch die Tiefbewegung oder sonst irgend etwas hervorgehoben werden.

Am sichersten glückt die Aufgabe, wenn sich jeder ganz still in die Arbeit versenkt, nicht gleich singt, sondern still abwartet, ob nach einiger Zeit der Schwingung *von selbst Melodie* entsteht.

Man muß sich nun nicht etwa vorstellen, daß bei der gleichen Bewegungsaufgabe die gleiche Melodie entsteht, je nach der persönlichen Eigenart ist auch das Stückchen Musik individuell verschieden.

Aber eigentümlich ist, daß alle an der Stelle der oberen Kurve mit der sum-

menden Stimme nach oben gehen, dann tiefer singen, um bei der ausholenden Schleife wieder aufwärts zu steigen und endlich wieder etwas tiefer zu schließen. Falsch wird die Aufgabe, wenn man anfangs nicht wartet und gleich, durch taktische Musik beeinflußt, irgend etwas »Passendes« singt. Folgende richtige Motive sind auf diese Art entstanden:



Nach meiner bisherigen Erfahrung erzeugen die Umkehrungspunkte der Bewegung und ihre Akzente den sogenannten »Rhythmus«, und aus diesem wächst, wie von selbst, das melodische Motiv.

Hanns Hasting, der musikalische Leiter der Wigmanschule, hat ähnliche Erfahrungen gemacht. Er schreibt in der »Musik« (Hesse-Verlag, Heft 10, Juli 1931, S. 729):

»Welche Voraussetzung hat diese Verbindung Tanz und Musik? Wir ahnen ihre Verwandtschaft — aber wo liegen die Quellen, wo die Berührungspunkte?

Man hört oft sagen: sie liegen im Rhythmischen. Aber stellt ein mit der Trommel begleiteter Bewegungsvorgang bereits eine Verbindung von Tanz und Musik dar? Keineswegs! Und wir fragen weiter: *Warum singt der Tänzer so oft ein paar Töne zu einer Tanzgeste?* Wir nennen in der Musik die Aufeinanderfolge von Tönen Melodie. Sollte sie nicht im Zusammenhange mit der Bewegung stehen? — Zweifellos! Und das Beispiel vom *singenden Tänzer* führt uns direkt zum Punkte, wo wir hinwollen, zur eigentlichen Quelle, zum Menschen selber, der ganz selbstverständlich gleichzeitig singt und sich bewegt. Vom Tänzer aus gesehen können wir sagen, daß neben einer optischen Vorstellung gleichzeitig eine akustische zur Äußerung drängt. Diese Tatsache stellt in ihrer Eindeutigkeit ein urmenschliches Phänomen dar, und wir müssen in der Gleichzeitigkeit der Äußerungen einen der wesentlichen Verbindungspunkte erkennen.“

In Heft 9, Juni 1932, sagt derselbe Verfasser:

»Indem der Menschenkörper aus dem natürlichen Atem und dem natürlichen Lebensrhythmus Spannungsformen erzeugt und sie mit einer tonlich-rhythmischen Äußerung verbindet, ist der erste und entscheidende Schritt der Bindung getan. Mögen die *Resultate primitiv* anmuten und zunächst

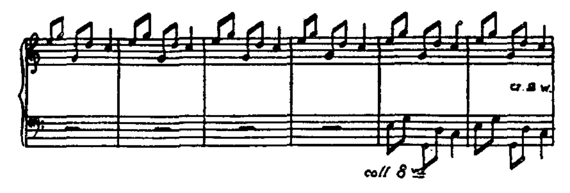
keinen anderen Zweck verfolgen, als den sichtbaren Tanzrhythmus hörbar und damit leichter empfänglich zu machen, so ist eines geschehen: die Entäußerung der naturhaft gegebenen Gleichzeitigkeit optischer und akustischer Visionen der Menschen auf Grund seelischer Inhalte. Der Schritt zur weiteren Bindung ist nun nicht mehr weit, denn der natürliche *Lebensrhythmus erzeugt spontan die Körperbewegung und die Tonbewegung die Gesangsmelodie.*«

Hier sehe ich eine Bestätigung meiner Auffassung, *von der Bewegung zur Melodie, zur Musik zu kommen*, und nicht umgekehrt von der Musik zur Bewegung, zumal fast alle Autoren, die sich mit diesem Problem auseinandersetzen, vom *musikalisch Rhythmischen zum Geräuschorchester* springen und dann zur *melodischen Belebung* Blockflöte oder sonstige melodische Instrumente hinzunehmen, ohne klarzulegen, *woher die Melodie kommt, wie sie entsteht.*

Schwierig wird die ganze Frage, wenn nun das Motiv den Weg zur Gestaltung, zur Komposition antritt. Die Bewegungsgruppe könnte zunächst einmal — um beim Beispiel der Zwei zu bleiben, dauernd eins von den entstandenen Motiven, das der Leiter oder die Gruppe bestimmt, singen. Der mögliche Einwurf, daß dann aber nicht jeder nach seinem Inneren summen und aus eigenrhythmischen Gründen die vom andern gefundene Melodie ablehnen könnte, ist dahin zu widerlegen, daß hier die *Einordnung in die Gruppe höher steht* und — wie oben bei der Entstehung der Melodie bereits erklärt — alle entstandenen Motive immerhin so ähnlich sind, daß das Ausgewählte nicht die Bewegung von irgend jemand zerstört.

Zum Beispiel der 2 zurückkehrend, wählen wir das dritte Motiv. Die Gruppe kommt nun, sich bewegend und summend und so sich immer mehr steigernd, zu einem förmlichen Bewegungslustgefühl und spürt absolut nicht die für den *Zuhörer* vorhandene Eintönigkeit der Musik, zumal viele so angeregt werden, daß sie das Grundmotiv anfangen zu umspielen.

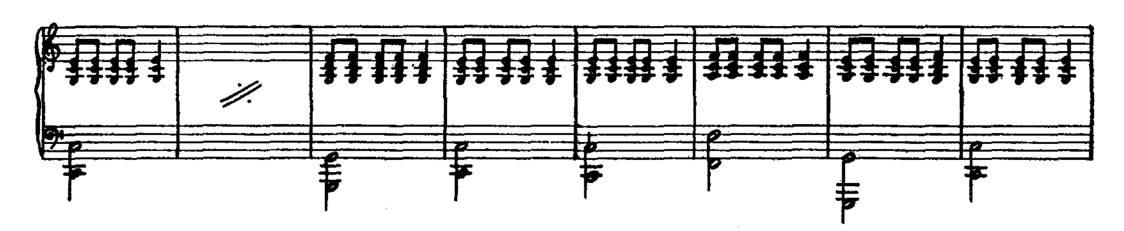
Wird die Bewegungsleistung größer, so ist das hörbare Summen, das hier aus methodischen Gründen empfohlen wurde, besser durch ein inneres Singen zu ersetzen, und das *Klavier* übernimmt dann ganz schlicht und einfach das Motiv. Aus dem beschriebenen Beispiel der Zwei ergibt sich folgende Musik:



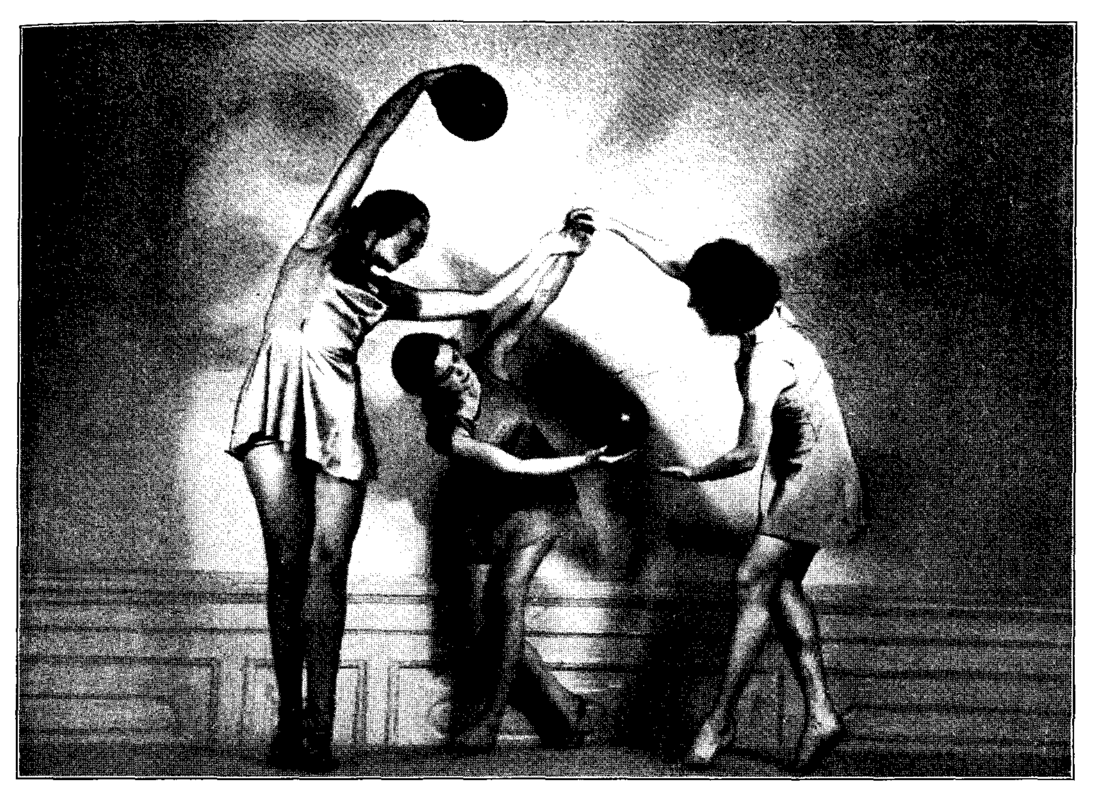
Zweifellos ist dies schon eine Bewegungsmusik, wenn auch in ihrer Eigenart nicht für europäische Ohren. Hanns Hasting empfiehlt nun, rein melodisch

weiter zu bauen, und zwar zunächst mit der pentatonischen Leiter, »die die Terz als typischen Indikator unseres dualen Harmoniesystems nicht besitzt, außerdem keinen Leiteton als Halbtonschritt zum Grundton hat«. »Sie zwingt, von der harmonischen *Bildung gänzlich abzusehen!* Die selbständige Harmoniebewegung hört auf zu bestehen, und an ihre Stelle tritt der Klang als drittes Gestaltungselement. Die pentatonische Skala angewandt, erweitert und entwickelt, führt zur primär melodischen Gestaltung und bringt uns in den Bereich des nicht fahrbaren und nicht deutbaren Klanges. *Und die letzte Eigenschaft ist für den Tanz von unzweideutigem Vorteil.*« Dies alles mag für den Tanz und die Kunst der richtige Weg sein, und es bleibt abzuwarten, wie und welche Gestaltungen hervorgebracht werden.

Für den Gymnasten als Pädagogen, der zudem noch das Ziel hat, wie ich, eine schlichte Bewegungsbegleitung zu finden, die so einfach sein muß, daß sie auch von der Turnlehrerin schnell erlernt werden kann, muß es andere Wege geben. Auch der Bewegungsstil, der aus pädagogischen Gründen schon mehr *motivisch* sein muß, während er beim Tänzer mehr *thematisch* ist und sein kann, erfordert eine andere Musik, da die Bewegungsübungen, jetzt von der Musik geführt, gestaltet werden können. Und zwar wähle ich die Musik, die bei den Turn- und Sportlehrerinnen wie auch bei den Gymnastiklehrerinnen schon als Bildungsgut vorhanden ist, die volkstanzartige, volksliedartige *harmonische* Musik. »Harmonie ist zum größten Teil die Voraussetzung aller abendländischen musikalischen Kunst, und sehen wir in jeder Musik eine fortschreitende Bewegung, so bedeutet das im Fall der harmonischen Musik eine Fortbewegung von ganzen *Klangkomplexen.* Der Grundklang bildet den Ausgangspunkt, und die Bewegung geht über verwandten und Konflikte erregenden, Spannung und Lösung erzeugenden Klängen zum Grundklang zurück. Dieser Vorzug findet seine sinnfällige Formel in der musikalischen Kadenz.« Die Melodie läßt also immer den Akkord im Hintergrund spüren. Die Bewegungsimpulse als sogenannte Begleitung auf dem Klavier mit ganzen Akkorden gespielt, führt nicht nur die Bewegung, sondern auch das aus dem Motiv sich bildende Thema:



Jetzt ist wieder jedem einzelnen der Gruppe Freiheit gelassen, was er singt, es muß nur Rücksicht genommen werden auf die Kadenz, die eben alle zusammenhält, und es kann direkt ein mehrstimmiger Chor entstehen. Beispiel:



Fot. Jacobi, Berlin

BALLSPIEL ZU DREIEN
Medau-Schule

Fot. Jacobi, Berlin

BALLSPIEL ZU ZWEIEN
Medau-Schule



Fot. W. Hellmund, Dortmund

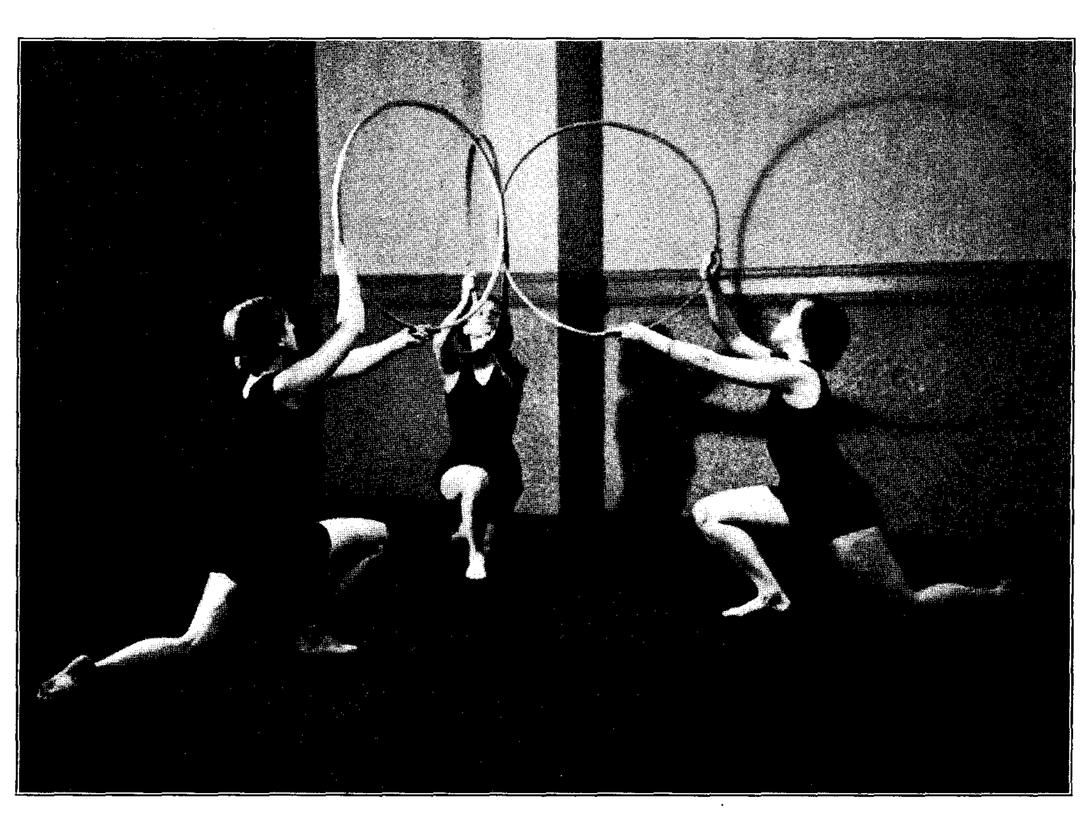
FÜHREN UND FOLGEN IM RAUM



Fot. W. Hellmund, Dortmund
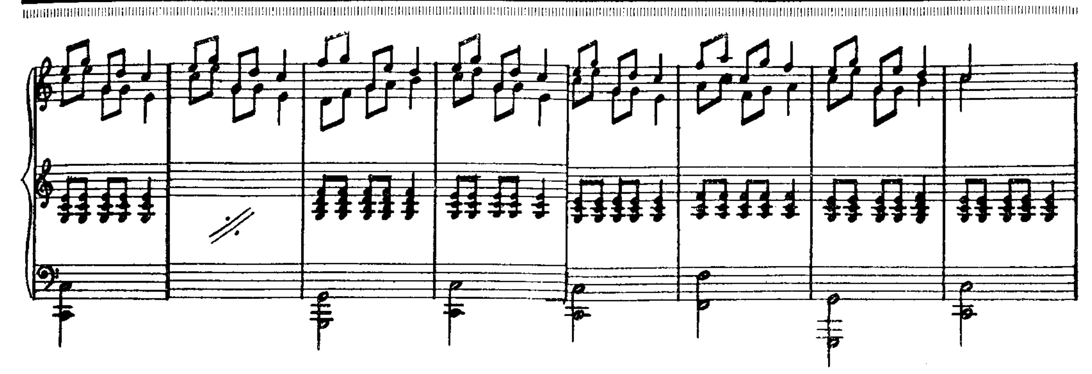
DIE FINGERSPITZEN FOLGEN DER FÜHRUNG

Feudel-Schule, Dortmund



Fot. L. Feininger, Steglitz

STUDIE AUS DER SCHULE „ETTING VAN SCHELTEMA“



Statt der einfachen Kadenz I V IV kann natürlich bald die VI. oder III. Stufe als Akkord eingeflochten werden, das ist alles eine Frage der Niveausteigerung. Die Akkorde VI VII 6 II 7 jeweils am Ende der 1. Zeile nehmen der Musik die allzu große Kurzatmigkeit.
Einige solcher Akkordfolgen mögen folgen:

I	III	V	VI
II	V	V	I
I	VI	IV	VII 6
V 7	III	V 7	I
I	III	VI	II 7
I	V	I	I

Diese Folgen sind als Begleitung des melodischen Motivs aufzufassen, das immer in der Art der Spannung gleich bleibt.
Hat man sich musikalisch erst gründlich mit der Romantik befaßt, wagt man auch am Ende der 2. Zeile statt der Tonika einen verminderten Septimakkord zu nehmen und kann statt der Grundakkorde deren Umkehrungen benutzen.
Mir ist vollkommen klar, daß auf einer höheren Stufe der Musikrhythmus den Körperrhythmus kontrapunktieren kann; aber ebenso klar ist mir, daß am Anfang der Bewegungsmusik ein tiefes feines Eingehen des Musikers, des Begleiters, auf die Bewegung stattfinden muß. Auch weiß ich genau, daß die ganze Arbeit »Bewegung und Musik« nicht so einfach ist, wie sie hier erscheint. All die feinen Spannungen der Melodie, der Akkorde, der Modulation, der Tonarten in Verbindung mit der Spannungsdynamik der Zeit geben soviel differenzierte Spannungs- und Lösungsmöglichkeiten, die alle für die Bewegungsarbeit verwandt werden müssen.
Zum Schluß betone ich noch einmal, daß die Art meiner Bewegung nur motivische Improvisation zuläßt, während beim Tanz und bei Bewegungsgestaltungen vielleicht andere Grundsätze maßgebend sein mögen und daß als selbstverständliche Grundforderung das Musikenergetische bleibt, welches sich erst im organischen Anschlag übertragen kann[1]. Sicher ist aber, daß

[1]) Siehe den nachfolgenden Aufsatz von Lagerström

sich auf dem von mir angezeigten Wegen für den Musiker Perspektiven eröffnen, die ihn in der Bewegungsmusik weiter bringen können. Auch ist ein Ansatzpunkt gezeigt für den Improvisationsunterricht an Laien.

EINE WELTGESCHICHTE DES TANZES

Wir sind nicht gerade gesegnet mit guten, geschichtswissenschaftlichen Werken über Tanz. In meiner kleinen Schrift über die »Maßstäbe zu einer Geschichte der Tanzkunst«, die im 2. Bande der von Freunden und Schülern des Berliner Ordinarius Kurt Breysig ihrem Lehrer und Meister zum 60. Geburtstage gewidmeten Schrift »Geist und Gesellschaft« (Breslau, M. & H. Marcus 1927, später auch in »Wissen und Wirken«, Beilage z. d. Mitt. d. A. H. B. d. Hist.-Staatswiss. Verbindung zu Berlin, Nr. 4, 1. April 1930) veröffentlicht wurde, habe ich auf die Gründe hierfür hingewiesen. Sie sind meines Erachtens zu finden erstens in der Materie selbst: Tanz ist flüchtig, hinterläßt nur abgeleitete Quellen, die zweckhafte Überlieferung entbehrt meist des dauernden Mittels und geht unmittelbar von Mensch zu Mensch. Ferner aber, und das scheint mir von der Wissenschaft her gesehen, noch wichtiger und schwerwiegender zu sein, ist der Gelehrte und Wissenschafter ein Mann des ballenden Worts, seine Welt die des Statischen, vom Schreibtisch aus Konstruierten. Die Welt der Bewegung, und mithin auch die des Tanzes, ist das Gebiet sich fortwährend wandelnder, vergleitender Phänomene; sie ist vom Schreibtisch her allein, von den Überbleibseln, den Plastiken, Bildern, Beschreibungen aus in abstracto gar nicht zu beschreiten. »Die Erkenntnis der Bewegung ging immer und geht auch heute noch nur über die Erfahrung der lebendigen Grundvorgänge dieses Gebiets, ist also nur durch ein praktisches Studium zu erwerben.« Diese Grundlage wird keiner, der sich historisch-wissenschaftlich mit Tanz beschäftigt, umgehen dürfen. Er muß erfahren haben, was Bewegung ist. Man kann tausendmal das Wort Spannung oder Schwung oder Impuls lesen, es bleibt leer, bis man es bewegungsmäßig erfahren hat. Und nur von solchen Grundbegriffen aus wird man an die formgeschichtlichen, soziologischen, ethnologischen, metaphysischen Fragen des tänzerischen Phänomens herankommen oder alles, was gesagt wird, bleibt papierne Konstruktion und von der Wirklichkeit des tänzerischen Gebiets nichts aussagende Spekulation, allerhöchstens äußerliche Klassifizierung. Man wird auch nicht, wenn man an diese Dinge innersten Erlebens und Versinkens von außen herangeht, die großen Bogenschwünge der Entwicklung sehen, das Verkümmern und Sichsteigern der auf den Grundtrieben und Materialzonen aufwachsenden Gestaltgebungen im Laufe der Zeiten, das Abwandeln und Betonen bestimmter Züge in gewissen Epochen. Eine der interessantesten Frage ist z. B. die Wirkung, die das Geschautwerden des Tanzes auf seine Formgebnng ausübt, und die andere Frage, weshalb zwischen Theatertanz und Volkstanz so leicht und, man kann wohl sagen, fast regelmäßig eine Kluft entsteht. Die Grundtatsachen tänzerischer Gestaltung müssen von dem, der Tanzhistorie treibt und schreibt, nicht nur begrifflich verstanden, sondern tatsächlich erlebt sein oder er sieht nicht die Brücken zwischen den Zeiten, nicht die Trennungen der Völker, nicht die Wandlungen des Lebendigen. Er weiß nicht zu scheiden zwischen der tiefen Ekstase der bildlosen Zeit und der Primitive und der leichten Ekstase volkstänzerischer, kultloser Gattung; er sieht nicht, was tänzerischer Gesamtvorgang der Frühzeit ist, der Erleben und Schau in eines faßt, und wie es zu den Trennungen der späteren Zeit kommt und weshalb es dazu kommen mußte. Diese großen Formwandlungen sind mindestens ebenso wichtig wie der Wandel der besonderen tänzerischen Form, der doch immer im wesentlichen fachgeschichtliches Interesse erweckt.

Nach dem Prodomos, den Rudolf Sonner in der bei Quelle & Meyer herauskommenden Sammlung »Wissenschaft und Bildung« (266) unter dem Titel »Musik und Tanz. Vom Kulttanz zum Jazz« 1930 veröffentlicht hatte und in dem er sich besonders auf *Prof. Curt Sachs* beruft, konnte man ungefähr auf die Art des Werks schließen, das Sachs einmal veröffentlichen würde. Daß es so schnell herauskommen würde, hatte man nicht geahnt. Nun liegt es unter dem Titel »*Eine Weltgeschichte des Tanzes*« (Dietrich Reimer, Ernst Vohsen, Berlin, 1933) als großer Band von 325 Seiten in Lexikon-Format mit 32 ganzseitigen Bildtafeln und mehreren Registern vor, und man kann den Verfasser nur beglückwünschen, daß er seine Arbeiten in dieser übersichtlichen Fassung in relativ kurzer Zeit zu Form und Darstellung gebracht hat. Das Buch liest sich gut, ist reich an wörtlichen Zitaten, die durch ihre unmittelbare Färbung ja immer lebendig wirken, und noch reicher an literarischen Nachweisen und Hinweisen. Am Schluß steht ein 15 Seiten umfassendes Verzeichnis der »häufiger angeführten Literatur«, was schon durch die Quantität einen Eindruck davon gibt, was alles in diesem Werk verarbeitet ist und vorher natürlich vom Verfasser durchstudiert sein muß. Es handelt sich also um keine Kleinigkeit oder um ein aus dem Ärmel geschütteltes Buch, sondern um eine mit allem Fleiß und aller Umsicht zuwege gebrachte Darstellung einer genauen Durchforschung einer Materie. In seinen Formulierungen ist Sachs geschickt und bestechend und hält im allgemeinen auch eingehenderen Prüfungen stand. Er teilt das ganze Gebiet, das er behandelt, in einen systematischen und einen geschichtlichen Teil. In dem ersten großen Abschnitt geht er auf Grundlegendes ein, auf Bewegungen, Stoffe und Typen, Formen, Musik. Eigenartig ist die Unterscheidung von »Tänzen wider den Körper« und »körperbewußten Tänzen«; die Identifizierung von Tänzen wider den Körper mit Krampftänzen scheint mir unglücklich, wie ich überhaupt glaube, daß die Beziehungsworte hier nicht ganz zutreffen. Wichtig ist in diesen ersten Kapiteln besonders, daß hier einmal der ganze ethnologische Fundus vom Gesichtspunkt des Tanzes her wirklich systematisch verarbeitet ist. Das ist eine Arbeit, die für die ganze Tanzerforschung von großem Wert ist; wer sich also über Wirbeltänze oder Renktänze u. a. und ihr Vorkommen auf der Erde unterrichten will, wird hier eine wohl geordnete Tabelle des Vorkommens finden, wie überhaupt, wo es nötig ist, derartige Übersichten hier und da eingefügt sind. Bei dem Kapitel »Musik« hätte ich von Sachs als einem der besten Kenner musikalischer Instrumente eine Untersuchung über die Zusammenhänge von Landschaft, Instrumentart und -form, tänzerische Bewegungsneigung bzw. rassische Bewegungstype, Ansatz der Bewegung und Ekstase erwartet.

Der zweite große Teil, der eigentlich chronologisch-historische, gibt eine allgemeine Geschichte des Tanzes seit der Steinzeit, geht etwas rasch über Ägypten, Indien, Japan zu Hellas und Rom, um dann den europäischen Tanz des Mittelalters und der Neuzeit eingehend nach den im systematischen Teil gegebenen Unterscheidungen klassifiziert darzustellen. Schade ist es, daß Sachs die Entwicklungen der letzten dreißig Jahre nur in Bausch und Bogen auf ein paar Seiten abtut. Alles in allem aber ist das Werk von Curt Sachs von großem Wert für die Erforschung der Geschichte des Tanzes. Seine klare, wohlgeordnete Darstellung ermöglicht es auch solchen, die bisher von diesem Gebiet noch wenig wußten, sich ein Bild von Wesen und Werden des Tanzes zu machen, und bietet überdies für alle, die sich forschend oder praktisch mit Tanz beschäftigen, Hilfe und Anregung für eigene Weiterarbeit.

F. B.

* TANZKRITISCHER STREIFZUG *

Die augenblickliche Situation des künstlerischen Tanzes ist schwer zu durchschauen. Es wird nicht deutlich, ob das Sichzurückziehen der Tänzer nur auf wirtschaftliche Notlage oder auf innere Spannungen oder aber auf ratlose Passivität zurückzuführen ist. Daß der Sieg des deutschen Tanzes im vorigen Jahr bei der Choreographen-Konkurrenz in *Paris* nicht die innere Verbundenheit mit der Heimat gestärkt hat, sondern noch weiter die Sucht nach Auslandskontakt um jeden Preis gefördert und damit das nationale Selbstbewußtsein der deutschen Tänzer geschwächt hat, zeigen immer wieder gestellte Fragen der Tänzer, ob sie an der in *Warschau* in diesem Sommer veranstalteten internationalen Tänzerkonkurrenz teilnehmen sollten. — In Berlin ist inzwischen eine Fachabteilung »Körperbildung und Tanz« im »Kampfbund für Deutsche Kultur« unter Leitung von *Dr. Rudolf Bode* eingerichtet worden, die auch die künstlerischen Fragen behandelt. Es ist nicht zu bezweifeln, daß hier mit aller Entschiedenheit für ein Bewußtwerden im Sinne des neuen Deutschland auf dem tänzerischen Gesamtgebiet gewirkt werden wird. — Die Volkstänzer (»Verband Deutscher Tanzkreise«) haben in Berlin eine »*Schule für deutschen Tanz*« ins Leben gerufen, die vornehmlich der Führererziehung gewidmet ist und auch die Frage Musik und Tanz eingehend behandelt; mit Vertretern des Gesellschaftstanzes hat der »Verband Deutscher Tanzkreise« im Zoo einen »*Tag des deutschen Tanzes*« veranstaltet, bei dem neben die kurzfigurigen Drehtänze der Gesellschaftstanzklasse figurenreiche, volkstümliche Schöpfungen der Gemeinschaftstanzklasse traten.

Bemerkenswert auf dem Gebiet des künstlerischen Tanzes war eine Matinee der *Jutta-Klamt-Schule* im Universum in Berlin. Sie brachte außer technisch gut bewältigten Einzelleistungen einen frischen, leichten, ins Volkstümliche gehenden, schönen Gruppentanz »Im Walzerrhythmus« und die Tanzdichtung von Jutta Klamt »Streiflichter«, die im allgemeinen von starker Wirkung der tänzerischen Bilder war, gegen den Schluß aber ins Dekorative verlief. — Überaus eindrucksvoll war die dramatische Tanzdichtung »Karma« von *Helga Normann*, die sie mit ihrer Tanzgruppe im Kurfürstendamm-Theater zeigte, nicht allein durch die vorzügliche solistische Gestalt, die Helga Normann überwältigend in der Durchdringung tänzerischer Ausdrucksgestaltung mit seelischem Gehalt und großem Können gab, sondern auch durch die Einbeziehung der Gruppe in den tänzerischen Vorgang, die für die choreographisch-schöpferischen und regiemäßigen Fähigkeiten Helga Normanns einen zwingenden Beweis lieferte. Eine Tanzmatinee der Volksbühne brachte *Yvonne Georgi* mit einer kleinen Gruppe: sicher vorgetragenes Können, in den Gruppenleistungen voll Schwung und einfacher Linie, in den Solis von Yvonne Georgi klar und gut charakterisierend, voll Bewegungseinfälle, aber nicht immer mit unmittelbarer Strahlkraft. — In der Komödie tanzte *Adrienne Mierau* eine Reihe technisch gut vorgetragene Tänze, die in Ausdruck und Geste die in der Musik gegebene Stimmung wiederzuspiegeln suchten. Sie wurde von Theophil Demetriescu gut begleitet. — Einen ebenfalls vorzüglichen, dem Tänzerischen eng verbundenen Begleiter hatte *Heide Woog* bei ihrem Tanzabend im Schumann-Saal in dem Komponisten *Jo Gromann*. Er hat nicht nur die spezifisch tänzerischen Begleitungen zu vielen der Tänze dieser überaus stark und nachhaltig wirkenden Tänzerin aufgespürt, sondern auch eine Reihe der Tanzschöpfungen in vorzüglicher und ganz besonders beanlagter Einfühlung ins Tänzerische vertont. Die Tänze Heide Woogs, geboren aus dem Rhythmus einer wahrhaft tänzerischen Musik, sind ausgesprochen musikalisch, zeugen von einem fein kultivierten Geschmack, verschmähen Anleihen bei der Pantomime, sind in der Gestaltung rein, voll Kraft und Zartheit und spiegeln einen in seinem inneren Wesen harmonischen Menschen wieder. — Auf die Tätigkeit eines Ballettmeisters sei hier nun noch abschließend hingewiesen: des Ballettmeisters *Aurel von Milloss* am Stadttheater in *Augsburg* unter dem Intendanten Erich Pabst. Milloss hat, in Deutschland augenblicklich eine Seltenheit, in der Spielzeit 1932/33 neun große Ballettwerke und eine größere Anzahl Kammersachen herausgebracht. Der Berichterstatter sah »Deutsche Tänze« (Schubert), »Don Morte« (Wilckens), »Pulcinella« (Strawinskij) und »Sonntagscsardas« (Brahms). Alle diese Tanzwerke waren nach Form und Inhalt sehr bemerkenswerte Schöpfungen, die auf der technischen Basis des Balletts ganz eigene Gestaltung und dem Sujet angepaßte Stilform brachten. Milloss selbst und seine Solisten (Alida Mennen, Peter Roleff, Magda Karder, Hellmut Müller, Bernhard Wosien, Paul Böhm) verstanden es durch Eigenart der Geste, Präzision und cha-

rakterisierende Kraft uneingeschränkt zu fesseln, und man spürte hier wieder einmal etwas von der Geschlossenheit und Zielsicherheit einer künstlerischen Tanzbühne, wie wir sie in Deutschland leider immer nur in Ansätzen erlebt haben.

F. B.

* EINE NEUE PFLEGSTÄTTE DER KUNST *

(Zur Eröffnung des Internationalen Tanzarchivs zu Paris am 23. Mai 1933.)

Während bei uns die künstlerischen Fragen notwendigerweise etwas hinter den politischen Tagesfragen zurückstehen müssen, ist in Paris ein Kunstinstitut geschaffen worden, das in seiner Art einzig auf der ganzen Welt dasteht: das *Internationale Tanzarchiv*.

Wer zuerst diesen Titel hört, wird sich darunter nicht sehr viel vorstellen können. Was also ist das Tanzarchiv? Wie entstand es, und welchen Zwecken dient es? Sein geistiger Vater, dessen Tatkraft und finanzieller Großzügigkeit auch seine Verwirklichung zu verdanken ist, ist der schwedische Kunstmäzen *Rolf de Maré*. Maré, der zunächst sein Interesse für die bildende Kunst durch die Anlage einer ausgesuchten und reichhaltigen Privatgalerie dokumentiert hat, ist schon lange ein begeisterter Freund der Tanzkunst. Und das »Schwedische Ballett«, das in den Jahren 1922 bis 1925 Europa und Amerika bereiste, stand unter seiner Leitung. Im Andenken an seinen verstorbenen Freund und Mitarbeiter *Jean Boerlin*, den schwedischen Tänzer, hat er das Internationale Tanzarchiv begründet, dessen Eröffnung in den letzten Maitagen in Paris stattfand. Schon im vorigen Jahre, als der Plan für das Archiv bereits gefaßt, aber die bauliche Fertigstellung noch nicht beendet war, hat das Tanzarchiv als Institution von sich reden gemacht: Maré hatte einen internationalen Gruppentanzwettbewerb ausgeschrieben, bei dem — was für uns sehr erfreulich war — die drei ersten Preise an deutsche Gruppen gingen. Den ersten Preis errang die Tanzgruppe *Jooß* vom Essener Stadttheater, die mit dem preisgekrönten Werk »Der grüne Tisch« inzwischen schon eine Anzahl in- und ausländischer Gastspiele absolviert hat. Der zweite Preis fiel an die Tanzgruppe Laxenburg-Hellerau unter der Leitung *Rosalie Chladeks*, die erst kürzlich mit außerordentlichem Erfolg auf Einladung der Deutschen Hochschule für Leibesübungen in Berlin gastierte. Den dritten Preis gewann die Tanzgruppe der Münchener *Günther-Schule* unter *Maja Lex*, die zur Zeit bei den Florentiner Festspielen mitwirkt.

Aus dieser Veranstaltung ist bereits zu ersehen, daß das Archiv sein Augenmerk nicht nur auf Vergangenes richtet, sondern sich auch die aktive Förderung der gegenwärtigen Tanzkunst zur Aufgabe gemacht hat.

Das Tanzarchiv, das aus einem umgebauten alten Gebäude und einem Neubau besteht, liegt in einem der ruhigsten Stadtteile von Paris: in Passy, und ist für die Studienzwecke, für die es gedacht ist, daher besonders geeignet. In den unteren Räumen des Altbaus befinden sich Sekretariat und Bibliothek. Der Leseraum umfaßt heute schon eine reichhaltige Tanzbibliothek in allen Sprachen, und das Institut sieht seine Aufgabe darin, das gesamte über die Tanzkunst existierende Schrifttum und Notenmaterial hier zu vereinen und kostenlos der Benutzung zugänglich zu machen. In einer besonderen Kartothek sollen seltene Werke, die nur einmalig in anderen Bibliotheken vorhanden sind, mit Ort und Nummernbezeichnung der betreffenden Büchereien eingetragen werden, damit der Interessent weiß, wo er sie finden kann. Ferner wünscht sich der Leiter des Archivs, *Pierre Tugal*, die Mitarbeit der Tänzerschaft, indem er sie um Einsendung ihrer Lebensläufe und Bilder bittet.

Im ersten Stockwerk hat Rolf de Maré sein mit Dekorationsentwürfen und Tanzdarstellungen künstlerisch ausgestattetes Arbeitszimmer; auch die Redaktion einer neuen Zeitschrift, der »Blätter des Tanzarchivs«, befindet sich dort. Diese Blätter erscheinen seit dreiviertel Jahren als Dreimonatsschrift und bringen neben interessanten Aufsätzen aus Vergangenheit und Gegenwart des Tanzes fortlaufend eine vollständige Bibliographie des Tanzes.

Im zweiten Stock befinden sich Ausstellungsräume, in denen Kostüme, Dekorationsentwürfe und Fotos des Schwedischen Balletts zu finden sind, ein kleiner Raum mit historischen Andenken verstorbener, hervorragender Tänzer. Daneben ein Zimmer, das dem Gedächtnis *Anna Pawlowas* gewidmet ist und für das der Gatte der Verstorbenen Gegenstände aus ihrem

künstlerischen und privaten Leben stiften wird. Über einen mit großen Steinplatten ausgelegten Hof, dessen Mauer ein Tanzrelief der schwedischen Bildhauerin *Ellen Roosval* ziert, gelangen wir in den Neubau, der zwei große Ausstellungs- und Vortragsräume enthält
Anläßlich der Eröffnung des Archivs ist hier eine einzigartige Gemälde- und Plastik-Ausstellung zu sehen, die aus Leihgaben aus Privat- und Museumsbesitz besteht und über siebzig Kunstwerke enthält. Die Ausstellung zeigt Tanzdarstellungen von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zu Degas, Rodin und Hodler. Sie ist bis zum 23. Juni der Öffentlichkeit zugänglich.
Für die nächste Zeit sind anschließend mehrere Ausstellungen anderer Art geplant; so wird vom 7. November 1933 bis 7. Januar 1934 eine große internationale Ausstellung von Tanzphotographien stattfinden, zu der die Tanzphotographen aller Länder und Erdteile um Einsendung ihrer Werke gebeten werden. Dann folgt im Sterbemonat Anna Pawlowas (Januar) eine umfassende Gedächtnisausstellung für die verstorbene Künstlerin. Ferner ist für 1934 eine Ausstellung von künstlerischen Porzellanen (Sèvres, Kopenhagen, Meißen, Berlin und anderer Manufakturen) vorgesehen, deren graziöse Tanzdarstellungen ein reizendes Bild ergeben mögen.
Auch der Volks- und Völkertanz soll zu seinem Recht kommen, und außerdem sollen in jedem Jahre Ausstellungen lebender Maler und Bildhauer gezeigt werden, deren Werke sich mit der Tanzkunst befassen.
Für ein tanzinteressiertes Publikum werden außer den Ausstellungen auch Vorträge und Filmvorführungen stattfinden. Gerade dem Film fallen in bezug auf den Tanz in Zukunft besondere Aufgaben zu; ist doch durch ihn die Möglichkeit gegeben, die Tänze in einer früher nicht geahnten Weise festzuhalten und der Nachwelt zu übermitteln. Planmäßige Sammeltätigkeit auf dem Gebiet des Films und Anregung zu neuen Tanzfilmen bilden einen besonders wichtigen Aufgabenkreis des Archivs.
Zu dem feierlichen Eröffnungsakt hatte sich ein großes kunstliebendes Publikum eingefunden, das der Einzigartigkeit dieser neuen Institution ein lebhaftes Interesse entgegenbrachte. In Vertretung von Paul Boncour sprach der Chef der künstlerischen und literarischen Abteilung des auswärtigen Amtes, Herr *du Sault*, der dem Begründer *Rolf de Maré* die Glückwünsche der ganzen künstlerisch und literarisch interessierten Welt überbrachte. Maré wies in einer kurz gefaßten Ansprache auf die Bestrebungen des Archivs hin, und der Generaldirektor des Institutes des beaux arts, *Bollaert*, weihte daraufhin die Ausstellung ein und übergab das Archiv seiner öffentlichen Bestimmung.
Der Leiter des Tanzarchivs, *Dr. Pierre Tugal*, zeigte bei einer Führung durch das Haus den Vertretern der Presse mit großem Stolz eine Landkarte, auf der mit Fähnchen alle die Orte markiert sind, die bereits mit dem Tanzarchiv in Verbindung stehen. Nicht nur in allen Großstädten der »zivilisierten« Welt besitzt das Archiv Interessenten und Vertreter, sondern auch in entlegenen Gegenden finden sich verbindende Fähnchen, wie zum Beispiel auf Bali, an verschiedenen Stellen des fernen Osten und in Südamerika.
Von besonderem Interesse für die junge Tänzergeneration ist eine neue Stiftung, die der Tänzer *Alexander Volinin* zum Gedächtnis an Anna Pawlowa gemacht hat. Alljährlich soll durch das Tanzarchiv im Januar ein Geldpreis zur Verteilung kommen, der der besten 12- bis 16jährigen Tänzerin ohne Unterschied der Nationalität zufallen wird. Der Tänzer Volinin war Mitglied der Tanzgruppe Anna Pawlowas. Man sieht also, daß das Tanzarchiv einen sehr umfangreichen Arbeits- und Interessenkreis hat, der nicht nur die Tänzerschaft selbst berührt, sondern auch alle Zweige der Kunst und Wissenschaft, die mit dem Tanz in irgendeiner Verbindung stehen, so die bildende Kunst, die Musik, den Buchhandel, die Tanzphotographie, die Bühnendekorationskunst einschließlich Kostüm- und Maskenentwürfen und so weiter. Alle diese Berufszweige sollen durch das Archiv Anregung und Förderung erhalten, wie es selber auch wünscht, von den Vertretern dieser Berufe auf der ganzen Welt angeregt und gefördert zu werden. *Elli Müller-Rau*

RUDOLF MARIA BREITHAUPT

Zum 60. Geburtstag (11. August 1933)

Die Persönlichkeit Breithaupts steht heute fest umrissen vor uns. Seine Leistung hebt sich scharf von dem Hintergrund der Entwicklung des methodischen Klavierspiels in

den letzten dreißig Jahren ab. Man darf nie vergessen, daß er der erste erfolgreiche Kämpe war, der gegen die alten verrosteten Fingerwerkmethoden mit ihren unsinnigen Verkrampfungen und Versteifungen und den ganzen Babel verblödender Gleichmacherübungen Sturm lief, und das musikalisch-künstlerische Klavierspiel als Ausfluß und *Bewegungsausdruck der musikalischen Gesamtpersönlichkeit* und des *Gesamtspielkörpers* betrachtete, an dem alle Teile je nach dem Verhältnis der musikalisch-künstlerischen Zwecke mehr oder weniger hervorragend beteiligt sind. Faßt man seine Verdienste zusammen, so ist zunächst ganz allgemein zu sagen, daß er die Methodik des Klavierspiels auf eine *wissenschaftliche* Grundlage gebracht, ihr recht eigentlich das psycho-physiologische Rückgrat gegeben hat. Im einzelnen setzte er der völlig verkehrten und übertrieben aktiven Kraftmeierei isolierter Hebel die Lehre der »*Entspannung*« des gesamten Spielkörpers vom Rumpf und der Schulter bis hinab zu den Fingerspitzen entgegen. Dann schuf er — in dem Bezug bahnbrechend — die »*Funktions- und Bewegungslehre*«, indem er in glänzender Form die freien und natürlichen Spielkräfte des Gesamtkörpers analysierte. Ausgehend von der »*Schwerkraft*« und »*Schwungkraft*« des Körpers und seiner Teile entwickelte er als erster die Funktion der »*Schwingung*« und der »*Rollung*«, — letztere fast gleichzeitig und unabhängig von Tobias Matthay und Steinhausen —, sowie diejenige der »*Gleitung*« und der »*Zitterbewegungen*« des Armes und der Hand (vibrato). Auch die »*fixierten*« Bewegungen finden ihre genaue Erklärung, jedoch nur insoweit, als sie künstlerischen Zwecken dienen. Neben der Auflockerung des Gesamtkörpers und der freien Entfaltung seiner natürlichen Spielkräfte beeinflußte Breithaupt auch tonal und klanglich die gesamte moderne Spieltechnik. Die Phänomene Liszt, Rubinstein, d'Albert, Josef Hofmann, Teresa Carreño, Alfred Reisenauer usw. fanden durch ihn ihre klassische Deutung. Alle großen Techniker der jüngeren Zeit fußen mehr oder weniger bewußt auf den exakten Beobachtungen und Forschungen Breithaupts. Er erkannte frühzeitig, daß man die Hebel niemals ohne Halt, »*von der Luft aus*«, anschlagen lassen darf, wenn nicht aller Sinn unserer physiologischen Erkenntnis in sein Gegenteil verkehrt werden soll. Eine gesunde und natürliche Spieltechnik kann sich nur entwickeln, wenn man vom *Grunde der Taste* aus anfängt, also mit »*Stützung*« des Armes und der Hand, und der Auflagerung der Masse und des »*Gewichts*« arbeitet; denn nur durch die Armstütze und den durch sie bedingten »*Passivhang*« (Steinhausen) gewinnt der Spieler die natürliche Losigkeit und Beweglichkeit der Hebel. Man muß zunächst *in die Tasten hinein*spielen, mit Arm, Hand und Fingern sich ins Instrument *hineinlegen*, und mit den Fingern die Tasten *von den Tasten aus* (nicht von der Luft aus!!) »*anfühlen*« und »*durchfühlen*« lernen, ehe man im weiteren Verlauf die Fähigkeit erlangt, auch aus den Tasten heraus zu spielen. Es würde zu weit führen, auf Einzelheiten und Besonderheiten der »Natürlichen Klaviertechnik« einzugehen. Auch das echte *Fingerspiel* (der lose Streckwurf der Finger!), die natürliche *Oktaventechnik* mittels der *lockeren* (nicht fixierten!) *Armzitterung* (= vibrato), Wert und Bedeutung der richtigen *Vollatmung* für den musikalischen Ausdruck, besonders für den großen und singenden Ton, sowie die physikalischen und ästhetischen Probleme haben in Breithaupt ihren ersten modernen künstlerischen Deuter gefunden. Als Lehrer und Erzieher, der noch heute in geradezu leidenschaftlicher Weise jede Einseitigkeit und Starrheit in Haltung und Bewegung bekämpft, kennt er praktisch nur eine Art *Individualmethode*, deren Kern in der Beobachtung und Ausmerzung der individuell verschiedenen »*Hemmungen*« und »*Störungen*«, und deren künstlerischer Endzweck lediglich in der Verbesserung und Veredelung der musikalischen Formen und ihrer Klangwerte besteht. »Es kommt nicht allein darauf an, daß man richtig spielen, sondern darauf, daß man *schön spielen* lernt«, lautet der oberste Leitsatz Breithaupts. Seine eminente Fähigkeit psychologischer Einfühlung, wie sie sich in der liebevollen Behandlung jedes Einzelfalles, in der großen Güte und Langmut, die er auch dem geringsten seiner Schüler angedeihen läßt, und in dem ver-

ständnisvollen Eingehen auf alle Fehler und Schwächen seiner Talente sich kundgibt —, endlich seine große Gabe der Verschmelzung und Durchbildung aller körperlich-rhythmischen, musikalisch-künstlerischen und charakterologischen Anlagen und Fähigkeiten zu einer harmonischen Einheit und Ganzheit reihen ihn unter die besten Meister seines Faches und seiner Zeit. Daß seine Lehre von zahlreichen Anhängern, Miltäufern und Nachahmern, die sie meistens nur aus den Büchern kennen, und selten oder nie als seine Schüler anzusprechen sind, übertrieben und mißkreditiert worden ist, ist nicht Breithaupts Schuld, sondern eine unvermeidliche Begleiterscheinung, wie sie leider jede neue Entwicklungsphase mit sich bringt.

DIE AKTIVIERUNG DES PUBLIKUMS

(Zum Volksliedsingen der Berliner Funkstunde)

Es war von jeher die Tragik des Rundfunks, Jahr für Jahr ein bestimmtes Maß edelsten Musikgutes hinaussenden zu müssen, von dem man genau wußte, daß es nur bei einem geringen Prozentsatz der Hörer verständnisvolle Aufnahme finden würde. Bislang scheiterten alle Versuche, diesen Mißstand zu beheben, denn durch gutes Zureden allein war es nicht möglich, die breite Masse der Funkhörer für die sogenannte »ernste« Musik zu gewinnen. Diese Teilnahmslosigkeit in Empfangsbereitschaft zu verwandeln, mußten neue Methoden ersonnen werden. Dem verdienstvollen Leiter der Konzertabteilung der Berliner Funkstunde, *Hans von Benda*, gebührt der Ruhm, erstmalig Erfolgverheißendes unternommen zu haben. Er stand vor der gleichen Aufgabe, an der die Musikpäpste der Novemberregierung gescheitert waren. Seine Methode gründete sich auf der klar erkannten Tatsache, daß breitere Volksschichten niemals zum eigentlichen Musikverständnis zu erziehen wären, wenn man sie in einem Zustand der Passivität verharren ließe. In seiner programmatischen Erklärung zum Funkjahr 1933 war von vier Versuchen die Rede, die gemacht werden sollten, um bei dem unvorbereiteten Musikhörer eine Grundlage zu schaffen, die großen Musikwerke zu verstehen und zu erleben. Sie bestanden in Vorträgen zum musikalischen Programm des Abends, musikalischen Hörbildern, »10 Minuten für den Musikhörer« und »Volksliedsingen mit den unsichtbaren und später mit den sichtbaren Hörern«. Diese Versuche, die aus jahrelanger Erfahrung hervorgegangen waren, glückten der Reihe nach. So konnte man z. B. schon wenige Wochen nach der Einführung der »10 Minuten für den Musikhörer« einfache Leute sagen hören, sie hätten jetzt keine Angst mehr vor der »Opusmusik« und wüßten nun, was eine Sinfonie sei.
Zu einem Ergebnis von unabsehbarer Tragweite führte der Versuch, die Hörer zur Mitarbeit anzuregen. Es ging dabei wie so oft: ein kleiner Funken fiel, es kam der rechte Wind, und so entstand ein Feuer, das in rasender Eile um sich griff. Seine Auswirkungen werden heute bereits in einem Umkreis empfunden, der weit außerhalb des Berliner Sendebezirkes liegt. *Die Aktivierung des Publikums gelang.* Die programmatische Erklärung erwähnte im Januar 1933 bescheiden den Versuch eines Volksliedsingens. Nach knapp einem halben Jahr hat dieses Volksliedsingen schon so viele Funkhörer in seinen Bann gezogen, daß sich nicht hundert und tausend, sondern zuweilen sogar zehntausend und mehr Menschen jedweden Alters, Standes und Geschlechtes zu den Singtreffen der Berliner Funkstunde einfinden, daß große Säle und Plätze von den Singfreudigen gefüllt werden, daß Städte, die zwei, drei D-Zug-Stunden von hier entfernt liegen, in Bewegung geraten, wenn die Berliner Funkstunde zur vereinbarten Zeit erscheint. Im Funkhaus selbst aber mußte eine eigene Volksliedabteilung, ein förmliches Volksliedbüro eingerichtet werden, um diese Singbewegung organisatorisch zu meistern.
Welchen Umfang diese Bewegung bei weiterer Förderung in Zukunft annehmen wird, das läßt sich ungefähr abschätzen. Man braucht nur zu bedenken, aus welchen Anfängen

sie sich entwickelt hat. Begonnen wurde damit, pro Woche eine Stunde Volksliedsingens im Funkprogramm durchzuführen. Eine bewährte Singschar übernahm das Ansingen, ein kleines, zuverlässiges Orchester das Vorspiel und die Begleitung. Den Funkhörern wurde bekanntgegeben, daß sie das Singblatt, das die betreffenden Lieder enthält, kostenlos von der Funkstunde bekommen könnten. Das erstemal liefen 100 Postkarten ein. Beim nächsten Mal betrug die Zahl der Bestellungen bereits 1000. Nun hielt man den Zeitpunkt für gekommen, das Singen »mit unsichtbarem Partner« zu einem Gemeinschaftssingen mit »sichtbarem Partner« umzuwandeln. Man bat die interessierten Hörer, sich am festgesetzten Wochentage nach Geschäftsschluß an einer bestimmten Stelle einzufinden. Singscharen, die sich in der Hauptsache aus der Hitler-Jugend rekrutierten, übernahmen das Ansingen. Hans von Benda selbst führte die Leitung des Einübens und Gruppensingens. Waren die ersten Hemmungen überwunden, dann öffneten allmählich auch die Zaghaftesten den Mund zum Mitsingen. Am Schluß war die Sangesfreudigkeit eine allgemeine. Es herrschte Begeisterung und Dankbarkeit. Und das war am Bülowplatz, dem einstigen Mittelpunkt des roten Berlin, ebenso wie in Treptow oder am Schildhorn. Zuweilen mußte an vier verschiedenen Stellen gleichzeitig das Singtreffen abgehalten werden. Die Leitung wurde dann geteilt, während das Funkhaus selbst als Zentrale diente und die Kontrolle ausführte. Hunderttausende sind jetzt schon von der Bewegung erfaßt. Von zahllosen Familien, von Altersheimen, Krüppel- und Waisenhäusern werden die Singblätter angefordert. Nach einiger Zeit hofft man, die auf diesem Wege für die Musik gewonnenen Menschen mit der Orchester- und Chorkunst in Berührung bringen zu können. Dann wird es sich zeigen, ob er richtig war, der Weg von der deutschen Gemeinschafts- und Volksmusik zur Kunstmusik.

E. Roeder

MITTEILUNGEN DES DEUTSCHEN RHYTHMIK-BUNDES E. V.

Die Gleichschaltung des Deutschen Rhythmikbundes ist in die Wege geleitet und soll in der Weise erfolgen, daß der Bund sich dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer anschließt und damit dem Reichskartell der Deutschen Musikerschaft e. V. eingegliedert wird. Die endgültige Umgruppierung der Verbände ist zur Zeit noch nicht abgeschlossen.

Die Aufgaben, Möglichkeiten und Ziele der Rhythmik im Unterrichtswesen des neuen Staates sind niedergelegt in einer Denkschrift »Über rhythmische Erziehung auf Grund organischer Körperbildung im Schulunterricht«, die in diesen Tagen den zuständigen Behörden zugeht. Unseren Mitgliedern steht die Denkschrift in begrenzter Zahl gegen Einsendung von Mark 0,50 zuzüglich Mark 0,25 Porto zur Verfügung. Bestellungen an Frau E. Feudel, Dortmund, Redtenbacherstr. 15.

Die Schriftleitung bittet um Zusendung von Berichten derjenigen Mitglieder, die in Arbeitsdienstlagern als Arbeitende oder Unterrichtende beteiligt sind, ebenso um kurzgefaßte Berichte aus der Lehrtätigkeit, von Kursen, Vorträgen und Vorführungen.

Deutscher Rhythmikbund e. V.
Geschäftsstelle Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstr. 14

* OPERN-URAUFFÜHRUNG *

»ARABELLA« DIE NEUE OPER VON RICHARD STRAUSS

Mit allen Anzeichen eines großen Erfolges ist am 1. Juli an der Dresdner Staatsoper »Arabella«, das neueste Werk von Richard Strauß zur Uraufführung gekommen, in Gegenwart des Komponisten und vor einer glänzenden Versammlung von Fachleuten und Kunstfreunden aus aller Welt. Und wenn nicht alles trügt, so wird dieser Uraufführungserfolg sich nachhaltig auswirken, denn »Arabella« erfüllt alle Voraussetzungen einer guten Spielplanoper.

Das Buch stammt wieder von Hofmannsthal. Man hat schon so viel davon gehört, daß sein Inhalt keine Überraschung mehr bedeutet. Es entwickelt die Komödie einer Adelsfamilie aus dem fröhlichen nachmärzlichen Wien der Sechzigerjahre. Arabella ist die ältere, schöne, vielumworbene Tochter eines verschuldeten Wiener Grafen, und hat ein jüngeres Schwesterchen, Zdenka, das aus Ersparnisgründen als Knabe angezogen und behandelt wird. Aber dieser Scheinbruder verliebt sich, sobald die Mädelgefühle in ihm lebendig werden, in Matteo, einen der aussichtslosen Freier der Arabella, und steckt ihm glühende Liebesbriefe zu, die angeblich von der Schwester Arabella, in Wahrheit aber von ihm — oder vielmehr von ihr selbst stammen. Und dieses Spiel führt zur Katastrophe in dem Augenblick, da Arabella endlich wirklich in Mandryka den »Richtigen« für sich gefunden hat, und dieser nun durch unglücklichen Zufall Kunde von einem der »Arabella-Liebesbriefe« erhält. Es könnte schlimm werden, aber da es eine Komödie ist, wendet sich durch das Geständnis der kleinen Schwindlerin Zdenka schließlich doch alles zum Guten.

Als Opernbuch wirkt das nun ausgezeichnet. Es ist gerade so die rechte Mischung, die auf dem Theater immer Glück macht: ein bißchen lustig, dann wieder ein bißchen rührselig, dann auch ein klein wenig pikant und zuguterletzt für etliche Augenblicke sogar spannend, fast wie im Film. Und — was für eine Opernhandlung die Hauptsache bleibt — eine gewisse verborgene Musik steckt in allem: im verliebten Tändeln, Schwärmen, Begehren, Hoffen und Erringen, und im Pulsschlag der Lebensfreude der stets als Hintergrund spürbaren walzerfrohen Kaiserstadt.

Wohl zu verstehen, daß ein Musiker sich dafür erwärmen konnte, und daß dieser Musiker gerade Richard Strauß war, denn den Stil für den musikalischen Ausdruck dieser Komödie konnte der Meister in allen von dem Buch geforderten Wendungen im eigenen bisherigen Schaffen finden. Darum bietet musikalisch die »Arabella« auch keine Probleme. Wer die Entwicklung von Richard Strauß verfolgt hat, bewegt sich auf vertrautem Boden. Immerhin aber zeigt die Musik einen weiteren Fortschritt auf der Bahn jener Abklärung, die Richard Strauß mit seinen letzten großen Werken schon beschritten hatte. Das Orchester ist zwar nicht kammermusikalisch wie in »Ariadne« oder »Intermezzo«, aber trotzdem begrenzter als sonst meist: so etwa mittleres Wagner-Orchester ohne besondere Effektinstrumente. Dabei ist es aber doch wieder in der ganz unnachahmlich »straußischen« Form meisterlich beherrscht, im übrigen weniger als sonst auf Charakteristik, dagegen mehr auf Wohlklang ausgehend. Der Stil erscheint überhaupt — und das ist vielleicht das Beachtlichste — trotz allen bezwingenden Klangwirkungen vorwiegend zeichnerisch eingestellt: es wird streckenweise ein feines durchsichtiges polyphones Gewebe entfaltet mit kühn sich überschneidenden oder frei gegeneinander geführten melodischen Linien — eine Art »Meistersinger« oder »Falstaff«-Polyphonie, wenn man hohe Vergleiche ziehen will.

Zweimal hat Strauß fremdes Melodiegut in Form von Volksweisen übernommen und daraus motivische Grundlagen seines Musizierens gewonnen. Das ist kennzeichnend für die Hinneigung zur geschlossenen lyrischen Melodie, die in der Musik der »Arabella« neben dem lustspielhaften Parlando-Stil sich starke Geltung erzwingt. Endlich kommt dazu das Tänzerische. Doch führt das nicht etwa zu einer Wiederholung der Walzerscherze des »Rosenkavalier«. Der Ausdruck ist auch auf diesem Feld abgeklärter, gewählter.

Jeder Akt hat sein besonderes musikalisches Gesicht. Zu Anfang des ersten dauert es eine gewisse Zeit, bis die musikalische Stimmung sich festigt. Mit Arabellas Auftritt aber gewinnt die Musik sogleich stärkere lyrische Färbung und dann geht es schnell auf eine der Perlen der ganzen Oper zu, auf das große Duett der beiden Schwestern, das voll zarter sehnsüchtiger ahnungsvoller Stimmungsmelodie ist. Seinen Mittelpunkt bildet eine von Strauß übernommene und bearbeitete südslavische Volksweise voll schlichter edler Empfindsam-

keit. Die ersten Takte dieser Melodie gehen dann gleichsam als Arabellas Liebesmotiv leitmotivisch durch die ganze Oper und finden an einigen Wendepunkten prachtvolle klangliche Entwicklung. Den zweiten Höhepunkt des Aktes bildet das große Duett zwischen dem alten Grafen und Mandryka, das lebendig zwischen feinbetontem musikalischem Dialog und warmen Kantilenen wechselt, auch einmal eigenartig und fesch flotten Polkarhythmus anschlägt. Nach dem fein humoristischen Abgang des durch einen Zwei-Tausend-Gulden-Pump beglückten gräflichen Papas wirkt die Schlußszene der Arabella ganz besinnlich träumerisch, zum Teil auf das erste Volksliedmotiv gestellt, so ein bißchen »Marschallinnenhaft« nur eben aus dem Herbstlichen ins Frühlingsmäßige gewendet.

Der zweite Akt bringt nun den berühmten Wiener Fiakerball auf die Bühne. Aber merkwürdig — eigentlich bleibt das Bestimmende des musikalischen Eindruckes auch hier die Charakterisierung der eigentlichen Handlung, und nicht die lustige, festliche Umrahmung. Das mag damit zusammenhängen, daß Strauß, wie schon angedeutet, die ganze musikalische Ballfröhlichkeit doch ziemlich stilisiert gegeben hat und mit Verzicht auf betont volkstümliche Urwüchsigkeit. Sogar das Walzermotiv der lustigen Fiakermilli zeigt mehr Schubertsche Grazie als weanerische Schmissigkeit. Im übrigen bringt dieses Fiakermädel als koloraturfreudige Schwester der Zerbinetta durch Ziergesänge einen neuen spielerischen Zug ins bisherige musikalische Gesamtbild. Aber stärker noch wirken immer wieder die verinnerlichten lyrischen Momente. Einen neuen besonderen Höhepunkt dieser Art bedeutet das aus der ersten Begegnung Arabellas mit Mandryka entwickelte große Duett mit einer Fülle gesanglicher Wärme und Empfindsamkeit. Hier hat Strauß zum zweiten Male eine schlichte südslawische Volksweise eingeflochten, und wußte auch hieraus eine klangfeine musikalische Stimmungsstudie zu entwickeln. Da sich in dem Akt schließlich die dramatische Entwicklung schürzt, fehlt es der Musik auch nicht an Spannungsmomenten. Allerdings machen diese starken Stilgegensätze zwischen Ulk, Besinnlichkeit und Spannung den Gesamteindruck des Aktes etwas zwiespältig.

Der dritte Akt beginnt als einziger mit einem längeren Instrumentalvorspiel. Das feurige Tonstück ist dem Vorspiel zum »Rosenkavalier« verwandt; es schildert die Liebesbegegnung zwischen Matteo und der von ihm für Arabella gehaltenen Zdenka. Im nächsten weiteren Verlauf des Aktes verknüpft sich die Musik so unmittelbar mit äußerem Geschehen, das hier in starken Spannungen Katastrophe und Lösung zugleich umfaßt, daß es zu musikalischen Ruhepunkten gar nicht kommt. Die Tonsprache geht nun fast filmisch den Wendungen der Handlung nach, durch allmählichen Aufbau zum Ensemble sogar mit kleinen Chorsätzchen auch natürliche klangliche Steigerung findend, aber anderseits auch bis zur Selbstverleugnung hinter dem Bühneneindruck zurücktretend. Mit dem Auftritt der Zdenka, nun zum ersten Male in Mädchenkleidung, und dem Bekenntnis ihrer Liebe zu Matteo kommt dann wieder etwas mehr lyrische Geschlossenheit in das musikalische Geschehen. Der Handlung nach könnte die Oper mit der forschen, marschartigen Einkleidung der Brautwerbung zu Ende sein. Aber das Gefühl fordert noch einen verinnerlichten Ausgleich. Und so folgt nun die Aussprache und endgültige Versöhnung zwischen Arabella und Mandryka in einem wundervollen Schlußduett. Dieses ist eigentlich das reinmusikalisch Schönste der ganzen Oper. Alles, was vorher an zarten, besinnlichen, leidenschaftlich warmen Stimmungen da war, wird hier abschließend gleichsam in einem Brennpunkt zusammengefaßt. Auch die Motive der beiden Volksweisen spielen noch einmal eine bedeutsame Rolle. Einer der typischen Straußschen Schlüsse auch insofern, als der lyrischen Vertiefung zu allerletzt noch ein ganz kurzer, stürmischer Allegroschluß angehängt wird.

*

Die Dresdner Staatsoper hat mit der Uraufführung von »Arabella« ihren alten Ruhm als bevorzugte Pflegestätte Richard Straußscher Kunst bewährt. Mit dem Gastdirigenten *Clemens Krauß*, dem Direktor der Wiener Staatsoper, waltete ein musikalischer Führer über dem Ganzen, der sich — nicht nur als Wiener, sondern auch als namhafter Richard-Strauß-Dirigent — mit feinem Stilgefühl, mit hoher künstlerischer Kultur und überlegener technischer Beherrschung für das Werk einsetzte. Eine meisterliche Leistung war die Arabella der *Viorica Ursuleac*. Sie war als Sängerin und Schauspielerin vollendet, sah bildschön aus und spielte mit österreichischem Charm. Ihre schöne, warme, leuchtende Stimme konnte sich besonders in den gefürchteten Höhenlagen herrlich entfalten. Eine Prachtfigur ist des-

gleichen der stattliche elegante, kraftvolle Mandryka von *Alfred Jerger* als schauspielerisch und gesanglich bis ins kleinste durchlebte Gestalt. Auch alle kleineren Solopartieen der Oper sind dankbar und waren vortrefflich besetzt. So die Zdenka mit Margit Bokor, die als Knabe entzückend aussah, sang und spielte, dann vor allem noch der liebenswürdige, verschuldete Vater, den *Friedrich Plascke* als einen altösterreichischen Charmeur ersten Ranges zeichnete. Mit der Fiakermilli führte sich *Ellice Illiard* als neues Mitglied recht nett ein. Noch zahlreiche Namen wären zu nennen, doch sei ihnen nur das Gesamtlob ausgesprochen, das jeder zu dem Gelingen des festlichen Abends sein Allerbestes tat. Die szenische Leitung lag in den Händen von Spielleiter *Josef Gielen* und *Eva Plaschke von der Osten.* Und es muß als besonders wertvoll gebucht werden, daß die Osten, in der sich ein gut Teil bester Dresdener Richard-Strauß-Überlieferung sozusagen persönlich verkörpert, dem Abend ihren künstlerischen Beirat schenken konnte. Trotz der hohen Preise war das Haus bis auf den letzten Platz besetzt. Die Stimmung war von Anfang an getragen von aufrichtiger Verehrung für den größten lebenden deutschen Tondichter. Richard Strauß, mit all seinen Helfern am Werk, wurde immer und immer wieder stürmisch gefeiert. *Eugen Schmitz*

* MUSIKFESTE *

7. POMMERSCHES MUSIKFEST IN GREIFSWALD, 17. bis 19. Juli 1933

(Brahms-Reger-Feiern)

Das diesjährige Pommersche Musikfest trug schon äußerlich das Bild vom Umschwung in unserem Kulturleben: Das Fest wurde getragen vom »*Kampfbund für Deutsche Kultur*«, der damit *sein erstes eigenes Musikfest in Deutschland* überhaupt durchführte. Auf dem Podium saß in brauner Uniform das *Berliner Kampfbundorchester* und folgte dem Dirigentenstab seines Leiters Prof. *Havemann.* Zur Begrüßung sprach an Stelle des verhinderten Staatskommissars Hinkel *Ihlert.* Er legte den Sinn eines *Brahms-Reger*-Festes als ureigenste deutsche Kulturäußerung aus, wobei sich das Publikum der alten Hansestadt Greifswald als Universitätsstadt der pommerschen Ostseegrenzprovinz mit der Wesensart des Hanseaten Brahms besonders eng verbunden fühlen könne.

Das Fest war über drei Tage verteilt, an deren ersten Abend als Verbeugung des Festdirigenten *Havemann* an seine Ehrenpromotionsuniversität Brahms' »Akademische Festouvertüre« erklang. Als Zeichen, daß dieses 7. Pommersche Musikfest, dessen Zustandekommen wieder der rührigen Initiative des Rechtsanwalt *Domnick* zu verdanken war, auch im Zeichen der nationalen Erhebung stehe, hörte man als Finale des Abends Regers »Vaterländische Ouvertüre«. Neben diesen Kraftproben konnte man aber auch schon am ersten Abend das subtilere Können des Kampfbundorchesters in Regers »Variationen und Fuge« bewundern.

In einer sonntäglichen Morgenfeier wurde das kammermusikalische Spiel der Damen *Maria Peschken* (Alt) und *Bitter-Domnick* (Flügel) und der Herren Hübner (Flöte), Zernick (Violine), Mahlke (Bratsche), Reimann (Cello) und Prof. *Havemann* (Violine) zu einem Erlebnis musikalischer Kleinkunst. Während die chorischen Darbietungen des Festes unter *R. E. Zingel* leider nicht dem Rahmen eines Musikfestes paßte, das über lokale Bedeutung hinausging, wurde die 1. Symphonie von Brahms in der bemerkenswert eigengestalteten und dirigiertechnisch, auch in der künstlerischen Auffassung hochwertigen Wiedergabe durch den Hagener Kapellmeister *Dr. Werner Bitter* der Mittelpunkt der Orchesterkunst dieses Festes. Leider hatte es der Alt *Maria Peschkens* bei der Langatmigkeit der Tempi in der Brahmsschen »Rhapsodie« (Greifswalder Singverein und Kampfbundorchester unter R. E. Zingel) schwer, ihre ausgereifte Künstlerschaft zur Geltung zu bringen.

Der letzte Abend stellte noch einmal das Gastorchester unter seinem verdienstvollen Leiter *Gustav Havemann* ehrend in den Vordergrund. Auf dem Programm standen die Regersche »Lustspielouvertüre«, die »Variationen über ein Haydnthema« von Brahms, »An die Hoffnung« für Alt *(Maria Peschken)* mit Orchester (Reger Werk 124) und die Regerschen »Variationen und Fuge« über ein lustiges Thema von J. A. Hiller.

E. W. Böhme

MAX-REGER-FEST IN KASSEL

Das neunte deutsche Reger-Fest wurde vom 23. bis 25. Juni in Kassel veranstaltet. Im Mittelpunkt standen die beiden Orchester- und Chorkonzerte im großen Saal der Stadthalle. Leiter war der erste staatliche Kapellmeister Dr. Robert Laugs, das Orchester bildete die verstärkte staatliche Kapelle, den Chorkörper der Konzertchor des Kasseler Lehrergesangvereins. Mit dem Prolog zu einer Tragödie für großes Orchester, dem Werke voll gewaltiger tragischer Ballung, hob das Fest an. Das Konzert für Klavier und Orchester Opus 114 fand Ludwig Kaiser-Kassel am Flügel: mit dem präsisen Anschlag verband sich eine klare Haltung in der Erfassung der Thematik, dazu auch jene kraftvolle Art des Ausdrucks, wie sie dieses Werk heischt. Der »Gesang der Verklärten« wurde in der Neuinstrumentierung von Karl Hermann Pillney dargebracht. Die Schwierigkeiten, welche die Originalfassung dieses Werkes bietet, sind bekannt: die zu massive Instrumentation und die polyphone Überspitzung im Chorischen. Wenn Pillney diesen Eingriff in das Regersche Werk vornahm, dann tut er es mit der tiefen Ergebenheit des Interpreten für den Meister. Er reduziert den Klangkörper, aber den Geist des Werkes will er unangetastet lassen. Es ist dies sicher wohl gemeint und mit aller Vorsicht geschehen, jedoch es erhebt sich die Frage, ob sich nicht eine neue Problematik aus der kunstvollen Chorpolyphonie und ihrem geschwächten instrumentalen Unterbau ergibt? Sind die charakteristischen Wesenszüge der ursprünglichen Fassung nicht doch vorzuziehen? Das zweite Orchester- und Chorkonzert wurde durch Günther Ramin mit der Phantasie und Fuge über Bach eingeleitet. Es ist ein Denkmal von hoher Monumentalität, das Reger dem Altmeister Bach, dem verkündenden Genius, als feierlich-großartige Danksagung gewidmet hat. So wurde die Danksagung von Ramin gespielt: als ein Abglanz überzeitlicher Größe. Und so war dies der höchstgesteigerte Moment des ganzen Reger-Festes, was auch der minutenlange Beifall kundtat. In dem Konzert für Violine und Orchester in A-dur trat Gustav Havemann hervor. Man sagt dem Werk gern Mängel nach, besonders, wenn es sich um das Largo handelt, aber daß es durch den Reichtum der Motive, durch die Feinsinnigkeit der Harmonik und die Kraft der Phantasie besticht, ist nicht zu leugnen, besonders, wenn es eine solch ziselierte, geistvoll durchleuchtete und endlich bravouröse Wiedergabe gefunden hat, wie sie durch Havemann geschah. Die beiden Chorwerke »Hymnus der Liebe« und der »Hundertste Psalm« gaben für diese Bezirke des Regerschen Lebenswerkes die Abrundung. Johanna Eglis Altorgan, das freilich mehr Mezzosopranchararakter trägt, wirkte durchgeistigt und war vom Chor weich getragen. In der großen gotischen Martinskirche, die kürzlich als Konzertkirche sehr verständig renoviert wurde, fand eine Mittagsaufführung geistlicher Werte statt. Es kamen geistliche Lieder, eine Choralkantate und einige a cappella-Chöre zu Worte. Die Vokalwerke wurden durch zwei bedeutsame Orgelvorträge Günther Ramins eingerahmt. Es sang der Kasseler a capella-Chor unter der Leitung von Laugs mit Verinnerlichung des Ausdrucks und mit gepflegter Klangschönheit. Auch die Chorkantate die Karl Hallwachs leitete, war von schönschwebendem Chorklang, von großer Linie in der Durchführung und von stark einfühlender Art. Johanna Egli bewies für die Interpretation der geistlichen Lieder jenes seelische Erfülltsein, das für das Fehlen dunklen Rubinglanzes eines Altorgans entschädigen mag. Eine Zwischenmusik in dem stimmungsreichen Saale des »Roten« Residenzpalais aus dem späten Empire am Nachmittag wirkte sehr reizvoll. Zwei gute Kasseler Kammerspieler, der Konzertmeister des Staatstheaters Rolf Schröder und der Violinist Richard Kromer, ferner der Pianist Richard Laugs vermittelten eine Sonate, eine Suite für Solobratsche, Stücke aus dem Klaviersoli »Träume am Kamin«, die den intimen, gelegentlich, in stillen Stunden schumannisch-romantisch träumenden Reger fein beleuchteten. Für diese Regerschen Lieder brachte Johanna Egli den schlichten und innigen Vortragston mit, der hier verlangt werden muß. Die Schlußvorstellung war eine Kammermusik des Wendling-Quartetts aus Stuttgart, die am Sonntag früh im Staatstheater gegeben wurde. Das einzigartige Es-dur-Streichquartett mit der Fuge fand ebenso vollendete Durchführung wie das Klarinettenquintett in A-dur, für das der Kasseler Kammermusiker August Lohmann hinzugezogen war. Das konstruktiv angelegte Werk für zwei Klaviere, Introduktion, Passagaglia und Fuge wurde von Ludwig Kaiser und Richard Laugs gut durchgehalten. *Christian Burger*

DAS ZEHNTE ESTNISCHE MUSIKFEST IN REVAL

war zugleich das *erste estnische Tonkünstlerfest.* 20 000 Sängerinnen und Sänger aus allen Gauen Estlands kamen in Reval zusammen. Es war interessant, Einblick in das Wesen estnischen Volksgesanges zu erhalten. Der neue Leiter des Konservatoriums, *Juhan Aavik*, ein um das estnische Musikleben höchst verdienter Mann, schrieb eine estnische Rhapsodie, ein für den Konzertsaal respektables Werk. *Artur Lemba* ist als Nationalkomponist bekannt, und man weiß, daß seine Musik Rückgrat, Linie und saubere Haltung hat. Ein neues Werk entstand: Lembas Sextett. Hier, wie in seinem zweiten Klavierkonzert, spürt man die Sicherheit des Ausmusizierens, Werke, die an Gediegenheit und kompositorischer Durcharbeit musterhaft sind. Lemba selbst interpretiert sein Klavierkonzert mit würdevoller Kunstgeste. *Artur Kapp* ist mit seinem Oratorium »*Hiob*« und seinem früher geschaffenen Quintett auf dem Festprogramm. Seine Kunst hat jene Gründlichkeit und Sicherheit, die zum Können gehören. Was aber ist typisch estnisch? Welche Einflüsse machen sich geltend? Slawische sind unbedingt dabei, auch hin und wieder nordische, und dies besonders lehrt uns *Aav*, dessen Stücke aus seiner Oper »Die Wikinger« vorgeführt werden. *Eller* stellte ein Quartett zur Diskussion. Die Moderne hat gerade hier in Estland selten haltgemacht, um so auffälliger wirkt also dies Werk, und es ist geschlossener als Ellers burleske Sinfonie. — In einem Solistenabend entdeckte man einen neuen Tenor, *Taras*. Zum ersten Male ruft Estland auf zur Kenntnisnahme seiner Musik. Man nimmt interessante Stunden mit und wird gern Fürsprecher der eigenen Art estnischer Musik sein.

Gerhard Krause

XII. MOZARTFEST IN WÜRZBURG

Zum Beginn gab an Stelle einer verregneten *Nachtmusik Julius Patzak* im Konzertsaale den hohen Adel seiner Gesangskunst. Geheimrat *Sandberger* machte mit einer von ihm neu aufgefundenen Haydn-Sinfonie in liebevoller Weise bekannt, deren Vorzüge nicht zu unterschätzen sind. Die vor allem für die freie Natur gedachten Brahms-Lieder für gemischten Chor unter Dr. *Eichler* gewannen durch ihren frischen Klang.

Im I. Orchesterkonzert zeigte *Hermann Zilcher*, wie schon in der Nachtmusik ein Jugendwerk Mozarts fein und duftig auf. Wiederum begeisterte der Tenor *Patzak*, ihm kann es *Dorothee Sellschopp* mit dem Violinkonzert G-dur nicht gleichtun. Prof. Dr. *Sandberger* überraschte diesmal mit einer wirklich bedeutsamen neuen Sinfonie von Jos. Haydn in d-moll, einem sehr gediegenen Werk.

Der ausgezeichnete Vortrag des Streichquintetts g-moll durch das Schiering-Quartett (Professoren *Schiering*, *Wyrott*, *Schaller*, *Cahubley*) und Stud. *Schäfer* in der *Kammermusik*, wie ein Adagio für Bläser (Professoren *Steinkamp* und *Großmann*, sowie die Stud. *Weigler*, *Languth*, *Höfler*) befriedigen sehr durch die Weichheit des Klanges. Ein entzückendes Intermezzo gibt *Hermann Zilcher* (Klavier) und *Adolf Schiering* wiederum mit einer Sonate des siebenjährigen Mozart. In reizvollen Klang-Impressionen französischer Rokokomeister glänzt am Cembalo Dr. *Hobohm*. Ein Beethoven-Jugendwerk Serenade D-dur hat Prof. *Schiering*, *Schaller* und *Cahubley* zu trefflichen Verkündern.

Im Kaisersaal der Residenz wurde das von *Willy Meckbach* geschickt bearbeitete Singspielfragment »Gomas und Zaide« von Mozart durch Studierende unter *Zilchers* straffer und geistvoller Leitung lebendig und ansprechend vorgeführt. Dr. *Walberer* trat hierbei besonders hervor. Der interessante Versuch erbrachte die Möglichkeit solcher Improvisation. Einen außerordentlichen Höhepunkt erklomm das *II. Orchesterkonzert* unter der Leitung von Prof. *Hermann Abendroth*. Es ergab einen idealen Zusammenklang von Werk und Raum. Die Sinfonie in A-dur, wie die herrliche in Es-dur wurden unter seiner Hand zu Offenbarungen höchster Empfindung, Geistigkeit und Formbeherrschung. Das Orchester war jeden Lobes würdig. Seine völlige Hingabe und Meisterung konnte ebenso in der vorzüglichen Begleitung des Klavierkonzertes in A-dur erwiesen werden, das *Hermann Zilcher* mit edelster Kultur zu eindruckvollster Poesie zu formen wußte. Der ganze Abend war unbeschreiblich schön in seinem Glück von Harmonie.

Edwin Huber

MUSSOLINI UND DIE NEUGESTALTUNG DER OPER IN ITALIEN

Es gab im zaristischen Rußland ein bezeichnendes Sprichwort: Wenn in der Kirche kein Platz mehr ist und es kommt der Generalgouverneur, dann ist gleich Platz! — So kann man im heutigen Italien sagen: Wenn ein Problem jahrelang als unlösbar bezeichnet worden war, und Mussolini nimmt es in die Hand, so wird es gleich lösbar. — Das gilt heute von dem Problem einer Neugestaltung des italienischen Opernwesens. Es ist an dieser Stelle 1931 und 1932 ein Überblick über den Stand der Frage gegeben worden. Damals erschien sie als unlösbar, heute nicht mehr.

Mussolini ist künstlerisch stark interessiert: ein Musikfreund, der seine Violine als seine Erholung bezeichnet. Dieses Interesse ist der Oper schon seit Jahren zugute gekommen. Es war Mussolinis ureigene Initiative, die 1927 die Umwandlung des Privattheaters Costanzi in eine königliche Oper in Rom veranlaßte. Diesem Unternehmen führte er starke staatliche und städtische Subventionen zu. Und wenn er sich jetzt entschlossen hat, die Axt an die Wurzel der italienischen Opernmisere zu legen, so hat auch das seinen Ursprung in der Prüfung der finanziellen Ergebnisse des Betriebs der Königlichen Oper. Dieses Institut, das einer einheitlichen künstlerischen Leitung entbehrt und von einer mehrköpfigen Kommission von Beamten und kunstfreundlichen Dilettanten dirigiert wird, hat in der Spielzeit 1932/33 im ganzen 94 Vorstellungen gegeben und eine Einnahme von 3,8 Millionen Lire erzielt. Die Ausgaben betrugen aber 6,8 Mill. Lire. Die Subventionen mußten also in Höhe von 3 Mill. Lire eingreifen. Mit anderen Worten, jede der 94 Vorstellungen kostete 730 000 Lire oder 160 000 Mark. Hier hat Mussolini die Frage nach dem Grunde geprüft und ist zu einem Ergebnis gelangt, das den Nagel durchaus auf den Kopf trifft, wenn es auch dem Fachmann nichts Neues sagt.

Das italienische Opernpublikum ist von 1933, der Opernbetrieb ist von 1850. Damals war der Opernbesuch eine gesellschaftliche Veranstaltung der sozialen Oberschicht. Daher die späte Anfangsstunde (8¾ bis 9½ Uhr), daher die Dauer der Vorstellung bis 1 oder 1½ Uhr, daher die endlosen Zwischenakte. Das Ganze war ein von musikalischen Darbietungen umrahmter Abendempfang einer Gesellschaft, die viel Geld und keinen Beruf hatte, die durch die Stargagen bedingten hohen Preise zahlte und sich am nächsten Morgen bis 11 Uhr ausschlief. Diesen Leuten genügte auch die drei- bis viermonatliche Spielzeit vollkommen. Daß man alles das bis heute hat künstlich konservieren wollen, ohne Rücksicht auf die gänzlich veränderte soziale Schichtung der Theaterbesucher, darin sieht Mussolini den Hauptgrund für den Niedergang des italienischen Opernbetriebs, und hier will er ganze Arbeit machen.

Seinem Grundsatz getreu: Dem Volk entgegen! will Mussolini aus der Oper ein Volkstheater machen, wie ja auch kaum ein Volk mit seiner Oper als Kunstgattung so verbunden ist wie das iatlienische. Deshalb sollen vor allen Dingen die kalten, höfischen Prunktheater aus dem achtzehnten Jahrhundert fallen mit ihrem System geschlossener Logen und durch Riesenhäuser volkstümlicher Anlage für 20 000 bis 30 000 Zuschauer ersetzt werden. Diese Theater sollen zu Freiluftbühnen umgewandelt werden können. Damit erst wurde der notwendige Übergang zum ständigen Theater möglich gemacht, denn in geschlossene Räume geht der Italiener aus klimatischen Gründen vom 15. Mai bis 25. Oktober nicht. (Man nehme dagegen den Riesenbesuch z. B. der Freiluftaufführungen in der Arena in Verona im Hochsommer!) Diese Volksopern sollen künstlerisch aufgebaut werden auf vier Grundpfeilern: Lange Spielzeit, festgefügtes Ensemble, kein Ausstattungsprunk, sondern moderne Inszenierung, billige Preise. Vorstellungen mit kurzen Zwischenakten von 8 bis 11 Uhr.

Natürlich weiß Mussolini zweierlei sehr gut. Erstens, daß eine solche Revolutionierung des Opernbetriebs nicht in allen Großstädten Italiens gleichzeitig in Angriff genommen werden kann, sondern daß man den Anfang mit den finanziell leistungsfähigsten (Rom, Mailand) machen muß. Zweitens, daß das alles in den ersten Jahren wenigstens den Staat und die beteiligten Städte viel Geld kosten muß, schon um der geplanten Neubauten willen. Aber die Finanzierung wird Mussolini mit Hilfe der Großbanken besorgen; und wie die Verhältnisse heute in Italien liegen, wird ja an Willen und Meinung des Duce keine Kritik geübt, er ist der einmütigst rückhaltlosen Unterstützung und Mitarbeit aller sicher. Und so wird man in wenigen Jahren in ihm auch den Reformator des italienischen Opernwesens begrüßen dürfen.

Maximilian Claar

ARTUR LEMBA UND SEINE ESTNISCHE VOLKSOPER: »DIE GRABJUNGFRAU«

Uraufgeführt im »Estonia-Theater« zu Reval

1905 entstand *Lembas* Oper: »Lembits Tochter«. Sie ist, im Grunde, die erste estnische Oper. Estnischer freilich ist Artur Lembas zweites Opernwerk »Kalmuneid«, die »Grabjungfrau« also. S. Vardi schrieb das Libretto nach einer alten estnischen Volkssage aus der Zeit des Heidentums. *Artur Lemba* gehört in die Gruppe der sogenannten »Gemäßigten«, und ich glaube, daß in ihm ein Max von Schillings steckt. Lemba gehört dieser Stilepoche an, und er hat schließlich auch viel von dem Wesen Schillings. Temperamentsnaturen sind sie beide wohl kaum. Sie bewegen sich gern in den stilleren Regionen der Kunst, und auch in Lembas »Kalmuneid« gelingen am besten die musikalisch sparsam gezeichneten Stellen. Nicht die musikalische Ölfarbe bevorzugt Lemba, sondern die Federzeichnung.

Seine Partitur ist ein Muster an Ordnung und Arbeit. Nicht gewinnt er mit dem bekannten »Frisch gewagt«, aber er lenkt die Aufmerksamkeit auf sein Werk durch die Bescheidenheit der Darstellung. Seine Mittel sind edle, keine Narkotika, sein musikalischer Aufruf ist keine Lockung, sondern ein Werben feinsten Ausdrucks.

Eigenartig, was auf der Szene vor sich geht. Heitti, ein junger Bauer, gibt einen leichtsinnigen Schwur: bei günstigem Ernteausfall verspricht er den Geistern, seine Braut aus dem Grabe zu graben und sich mit ihr zu vermählen. Aber da kreuzt Maie, ein blutjunges Ding, seinen Weg, und man kann es verstehen, daß es dem Bauer mehr Vergnügen bereitet, mit einer lebenden Braut die Ehe einzugehen, als mit einer toten. Aber die Geister, die er rief, wird er nun nicht los. Die Hochzeit mit Maie endet in jeder Hinsicht tragisch, denn die Geister lassen ein Donnerwetter über die junge Frau los, und ein Blitz tötet sie, als Heitti nicht sein Versprechen einhält. Auch seine Stunden sind gezählt, und er tut es von sich aus. Aus echtem Sühnegefühl heraus ersticht er sich.

Vom völkischen Standpunkte aus gesehen ist nun diese »Kalmuneid« ein sehr wichtiges Beispiel typisch estnischer Musik, und, wie es natürlich ist, prägt sich das nationale Element besonders in den Tänzen, im polkaartigen Tuljak, im Hüpftanz Kaerajaan (d. h. Hafer) und im Schuhplattler: Labajala Vals aus.

Die musikalischen Einflüsse in Estland sind recht zahlreiche. Slawische dringen ein, nordische, deutsche. Nordische Elemente entdecke ich so gut wie gar keine in dieser Oper, aber die deutschen sind spürbar in zwei Tänzen, einem Schuhplattler und einem polkaartigen Tanz. Ist das nicht die aus dem »Freischütz« bekannte Melodie? Gewiß, denn diese Tanzmelodie hat sich in Estland eingebürgert, sie wurde übernommen und sozusagen Nationalgut auch dieser Nation.

Die Aufführung unter *Juhan Aaviks* hingebender Leitung hat viele Sonderleistungen. Die von *Olbrei* einstudierten Ballette haben fröhlichen Schwung. Sie weisen, wie gesagt, besonders den atonalen Typus des Werkes aus und bereiten ihm die Bodenständigkeit wie auch die vielen Darstellungen der Gebräuche, das Löffelzerbrechen mit dem Fuße (das Heitti mißglückt und zum bösen Omen wird), die Zeremonien in der Waldszene mit dem Waldältesten usw. Diese Szene wurde leider gestrichen, so daß von den sechs Bildern des Werkes nur fünf blieben.

Martha Runge ist die Maie, ein kornblondes, frisches Wesen, gesanglich sehr begabt und vielversprechend. *Vismann* habe ich nie so gleichmäßig gut gehört wie in dieser Rolle des Härma Heitti, und *Viitol* als Heiratsvermittler, ist natürlich die stimmliche Zuverlässigkeit der Vorstellung.

Die Szene ist stilisiert worden, und es zeigt sich, daß man, von den Farbenschnitzern abgesehen, nicht ungeschickt zu Werke gegangen war. *Hanno Kompus* führt die Regie, seine Arbeit ist sehr anzuerkennen, schafft er doch wesentliche Aufbauarbeit im geistigen Sinne. Der anwesende Komponist, mehr bescheiden als nötig, wird von dem vollen Hause herzlich gefeiert und mit Blumen bedacht. Er verdient diese Ehrung, denn er ist der treueste Sachwalter national estnischer Musik.

Gerhard Krause

* MAX VON SCHILLINGS *

ist in der Nacht vom 23. zum 24. Juli plötzlich gestorben. Er hatte sich wegen eines Darmleidens einer Operation unterzogen, die von Geheimrat Prof. Dr. *Sauerbruch* ausgeführt wurde. Die Operation hatte den normalen Verlauf genommen. Jedoch trat eine Komplikation durch Herzschwäche ein, die zum unerwarteten Tode führte. In der nächsten Nummer der Musik werden wir ausführlich auf den zum Teil sehr umstrittenen Charakter und Musiker *Schillings* zu sprechen kommen.

* RUNDFUNK-KONZERTE *

Eine Übertragung aus der Reihe »Lebende Komponisten« brachte ein Quartett von *Johannes Günther*. Das Werk zeigt in seinem dramatischen Aufbau ein großes, reiches Können Günthers, das bedingt, daß man sein Weiterschaffen mit größter Aufmerksamkeit wird beachten müssen. Das Quartett ist kontrapunktisch so reich, daß man fast von Überladung sprechen kann, ebenso steht es um die Thematik, deren Fülle wohl für den Aufbau eines mehrsätzigen Werkes bestimmt scheint, den kurzen Einsätzer aber nahezu erdrückt. Das Erwähnte als Fehler anzusprechen, sei vermieden, denn diese Fehler sprechen im Grunde genommen nur für den Komponisten. Für die Zukunft aber sei ihm etwas Ökonomie empfohlen.

Von *E. Borck* hörte man Ausschnitte aus einer Violinsonate. Den ihnen vorgesandten einleitenden Worten entnahm man, daß diese Musik (nach Ansicht des Komponisten) »volksverbunden« und »mit der Scholle verwachsen« sei. Lügen haben kurze Wellen! Trotz unbestreitbarer Begabung, so enthält das langsame Thema schöne und aufhorchen lassende Stellen, ist diese Musik einem neuen Deutschland nicht »volksverbunden«.

Der »Stil« jener Sendung wurde »gewahrt«, indem man der Borckschen Modernität einer für uns vergangenen Epoche ein Cellokonzert von *Hans Bullerian* folgen ließ. Eine ungeschicktere Zusammenstellung war kaum möglich. Bullerians ehrliches Wollen und Können spricht aus jedem Takt, hebt das Werk aber kaum über die Gattung Gebrauchsmusik hinaus. Tiefland und Nibelungen-Reminiszenen stören.

Abschließend brachte die Sendung einzelne Sätze aus der Suite eines musikalischen Chamäleons. *Herr Rothers*. Er versucht sich *diesmal* mit Tanzformen aus dem 17. Jahrhundert, die an und für sich sehr nett gemacht sind. Was aber heißt hier ehrliches Musikertum? Ist das etwas, was man noch schneller wechseln kann wie es mancher mit seiner politischen Gesinnung tat? Was war echt und was war erlogen? Die Neutönerformen bis zum 4. März oder die Alttönerweisen ab 6. März? Es ist daraus schwer klug zu werden. Klug wurde man nur darüber, daß der für diese Sendung im Rundfunk Verantwortliche keine glückliche Hand hatte!

Im Deutschlandsender spielte der Cellist Schulz-Fürstenberg. Die beiden von Paul Zschorlich uraufgeführten Stücke, ein Lento und ein Andamento, sind stark impressionistisch, sauberst gearbeitet, sicherlich ehrlich empfunden und lassen dennoch nicht vermeiden, daß sich dem Hörer Erinnerungen an eine Art Musik aufdrängten, die man mit »Kinotheken« zu bezeichnen pflegte. Für das Stück im Volkston von Schulz-Fürstenberg war der Cellist dem Komponisten kein glücklicher Interpret, da die Höhe scharf und unrein wurde. Sonst ist das Stück, Aufbau: kleine Liedform, Zwischensatz mit einer Art Durchführung, Reprise der kleinen Liedform, gefällige Unterhaltungsmusik.

Ein Kammerorchester, Leitung Eigel Kruttke, brachte Händel und J. S. Bach. Bei einwandfreier Technik haftete allem ein gut Teil Langweiligkeit und dynamische Unausgeglichenheit an. Eigel Kruttke am Cemballo brillierte mit Technik in Metronomart, um im 5. Brandenburgischen Konzert (Cembalo solo senza stromenti) fast unbeschreiblich monoton zu werden. Bach hörte man selten so trocken und musiklos. Max Strub (Violine) und Paul Luther (Flöte) konnten daran trotz besten Einsatzes nichts ändern. Übrigens: Warum fehlte Takte hindurch im Brandenburgischen das Cembalo accomp? *Fritz Klingner*

KONZERT

BONN: Das letzte Wort im abgelaufenen Konzertjahr sprach wieder *Elly Ney*, die seit einigen Jahren im Juni ihrer Vaterstadt eine »volkstümliche Beethovenwoche« zum Geschenk zu machen pflegt. Der Ertrag fließt restlos dem Fond zur Erhaltung des Städt. Orchesters zu, das in drei Sinfoniekonzerten unter *Hans Pfitzners* suggestiver Leitung sich glänzend bewährte. Im kammermusikalischen Teil des Festes bewies das *Elly Ney-Trio* erneut seine ausgezeichnete Künstlerschaft. — Neben Beethoven beherrschten Wagner und Brahms die Programme des Jahres; ihnen huldigten der Städtische und der Bonner Männer-Gesangverein unter Dr. *Hans Wedig* (Liebesmahl und Requiem); ihnen widmete die Universität einen Festakt, bei dem Prof. Dr. *L. Schiedermair* interessante Vergleiche zog; sie kamen zu Wort in den Sinfoniekonzerten, die *Hermann Abendroth* als Gast leitete, sowie in einem Sonderkonzert unter *Ernst Wendel*. Brahms galt auch ein Konzert, das Elly Ney mit *W. van Hoogstraten* gab, sowie eine dreitägige Kammermusikfeier des Elly Ney-Trios mit *Emmi Leisner*. Die Namen Beethoven und Brahms kehrten mehr oder minder oft auch in den Konzerten der Solisten und Künstlervereinigungen wieder. So hörte man: *Edwin Fischer*, *Adolf Busch*, *Serkin*, *Hoehn*, *Maria Ivogün*, *Alma Moodie*, *Isabella Schmitz*, das *Budapester-*, das *Queling-* und das *Prisca-Quartett*. Als Erstaufführung fand die Orchestersuite »Fest auf Monbijou« von Hermann Wunsch unter Abendroths Leitung eine freundliche Aufnahme. *Th. Lohmer*

CHICAGO: Die Zusammenstellung der Programme für Sinfoniekonzerte ist nirgends eine leichte Sache. In Chicago, dessen Bevölkerung aus 38 verschiedenen Nationalitäten besteht, ist es eine Kunst, die Dr. *Frederick Stock* vollkommen beherrscht. Aus diesem Grund stellen hier die Programme der Sinfoniekonzerte eine Art internationale Umschau dar, in der die deutsche Kunst selbstverständlich an erster Stelle ist.

Miaskowskijs g-moll-Sinfonie erlebte im elften Konzert ihre Erstaufführung in Amerika. Nach einer Reihe von ultramodernistischen Experimenten und Annäherungsversuchen an den westeuropäischen Radikalismus kommt Miaskowskij in seiner letzten Sinfonie auf die Traditionen der nationalen russischen Schule zurück. Mit Recht darf er als Glasunoffs Erbe gelten.

Nicht so sein jüngerer Landsmann *Schostakowitsch*, dessen 3. Sinfonie im 15. Konzert aufgeführt wurde. Der 27jährige Komponist befindet sich noch im Stadium der Fermentation und ist noch zu sehr fremden Einflüssen ausgesetzt, um Eigenes zu schaffen. Er ist zweifellos ein vielversprechendes Talent, das aber leider von dem politisch-kulturellen Zwang im Sowjet-Rußland sehr nachteilig beeinträchtigt ist.

Serge Prokofieff wurde dem Chicagoer Publikum als Dirigent, Pianist und Komponist geboten. Das Dirigieren soll der russische Komponist lieber denjenigen überlassen, die mit der Dirigiertechnik besser vertraut sind. Als Pianist ist Prokofieff rühmlichst bekannt. Er besitzt eine außerordentliche Technik und beherrscht sonst das Instrument wie wenige seines Faches. Dennoch auch er vermochte es nicht, sein 5. Klavierkonzert zu retten. Prokofieffs mündliche und schriftliche Predigten in bezug auf die neue »Einfachheit« bleiben eben nur ein frommer Wunsch. Weder das Klavierkonzert, noch die Suite aus seiner Oper »Der Spieler«, die am selben Abend aufgeführt wurde, sind in ihrer tonalen und formalen Struktur einfach. Offenbar liegt ein himmelweiter Unterschied zwischen einer natürlichen, nur dem Genie angeborenen Einfachheit und der gewollt-gesuchten Simplizität der um neue Gefilde kämpfenden Moderne. Die »neue Einfachheit«, wie sie Prokofieff und auch Strawinskij in ihren letzten Werken sehen und suchen, ist leider nichts mehr als eins der vielen mißglückten Experimente innerhalb des heutigen Modernismus.

Dasselbe ist von *Strawinskijs* Psalmensinfonie zu sagen. Schon die Orchesterbesetzung in diesem Werk ist ein reines und wenig gelungenes Experiment (5 Flöten, 4 Oboen, engl. Horn, 3 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 5 Trompeten, 3 Posaunen, Baßtuba, Harfe, 2 Klaviere, Violoncelli, Kontrabässe). Die Abwesenheit von Klarinetten, Geigen und Bratschen soll offenbar der Entsinnlichung des Orchesterklanges dienen und zusammen mit dem lateinischen Text dem Werk ein archaistisch-episches Gepräge geben. Dann aber wozu die zwei Klaviere mit deren durchaus modernem Klang? Endresultat des Experiments: dickflüssiges und doch hohles Tongebilde, in dem die gewollte Einfachheit zur Sterilität, die Epik

aber zur vollkommenen Ausdruckslosigkeit wurde.

Diejenigen jenseits des großen Teiches, die da glauben, daß man in Amerika nichts Bedeutendes in der Musik produzieren kann, sollen sich den Namen *Eric Delamarter* merken.

Er ist der zweite Dirigent des Chicagoer Sinfonie-Orchesters und ein vielversprechender Komponist. Seine 3. Sinfonie in E-dur ist ein kapitales Werk, das Talent, solide Technik und gründliche Kenntnis der Form verrät. Der Erfolg des Komponisten, der sein Werk selbst dirigierte, war groß und wohlverdient.

Endlich sei das Es-dur-Präludium und Fuge für Orgel in *Frederick Stocks* Instrumentation erwähnt. Stock ist bekanntlich nicht nur ein hervorragender Dirigent, sondern auch ein anerkannter Meister der Instrumentation. In der Bearbeitung der Bachschen Fuge benutzt er das Straußsche Orchester mit all seiner Üppigkeit und Farbenpracht. Der instrumentale Aufbau ist durchaus kongenial mit der ungeheueren Wucht des unsterblichen Werkes und hinterläßt einen gewaltigen Eindruck.

Die Reihe der Solisten weist solche bekannte Namen wie *Schlusnus*, *Milstein*, *Gieseking*, *Piatigorskij*, *Iturbi* und *Horowitz* auf.

Der Abschluß der Konzertsaison, der sonst den Beginn der Sommerferien bedeutet, fiel zusammen mit den fieberhaften Vorbereitungen zu den Musikfesten während der in diesem Sommer hier stattfindenden Weltausstellung. Darüber aber im nächsten Bericht.

A. L.

DESSAU: Die abgelaufene Spielzeit des Dessauer Friedrich-Theaters umschloß die Tätigkeit des bisherigen Intendanten Heinrich Voigt, der nun dem Grafen Solms-Laubach Platz gemacht hat. Sie wurde stark vorwärts getragen von der nationalen Revolution, die sich aber naturgemäß im wesentlichen im Spielplan des Schauspiels auswirkte. In der Oper, die, wie zu allen Zeiten, an der Dessauer Bühne auch jetzt eine besonders liebevolle Behandlung erfährt, stand bei insgesamt 17 aufgeführten Werken in 98 Vorstellungen Richard Wagner mit 7 Werken — z. T. in Neuinszenierungen — im Vordergrunde. Daneben hörte man Paul Graeners »Friedemann Bach« und Mozarts »Il re pastore« in ganz ausgezeichneter Wiedergabe.

In 12 Abonnements- und 4 Sonderkonzerten — das letzte Sonderkonzert, ein Johann-Strauß-Abend, brachte Knappertsbusch, unseren einstigen Generalmusikdirektor, nach Jahren wieder einmal nach Dessau — und auf dem 22. Anhaltischen Musikfest in Zerbst, das zum größten Teil von Arthur Rother geleitet wurde, bot das Orchester eine Fülle wertvoller Musik, darunter 12 Erstaufführungen und eine Uraufführung. Von den mitwirkenden Solisten seien besonders erwähnt Georg Kulenkampff und die Pianisten Dorothea Braus, Wilhelm Hagemann und Wilhelm Kempff.

Wenn die abgelaufene Spielzeit auch auf dem Gebiet der Oper und des Konzerts nicht gerade stärkeres Vorwärtsstürmen brachte, so bleibt doch dankenswert die treue und sorgfältige Pflege, die Rother dem Vorhandenen zuteil werden ließ. Man hat, wie das Musikfest lehrte, auch die junge Generation nicht vergessen. Sie wird, wie erhofft werden darf, in der kommenden Spielzeit noch weiter zur Geltung kommen.

GOTHA: Als Bemerkenswertestes sei zunächst berichtet, daß ein collegium musicum von Musikliebhabern, das sich unter Otto Stolls Leitung zu wöchentlichen Singabenden zusammenfindet, zum erstenmal in einem Konzert (Bach-Mozart) hervortrat; beachtlich, weil das collegium keine üblichen Konzerterfolge erstrebt, sondern in selbstgenügsamer Werkhingabe musiziert. — Die Sinfoniekonzerte des Theaters (Bongartz) vermittelten Werke von Händel bis Strauß. Das Opernrepertoire beherrschte bei teilweise ausverkauftem Haus Wagner. Für die Brunhilde, Kundry, auch die Marschallin hatte man in Anne Karasek-Echarti (früher Mannheim und Leipzig) einen Gast von überragender seelischer und musikalischer Gestaltungskraft. Über die uraufgeführte »Medea« Grovermanns wurde besonders berichtet. — Im übrigen bestritten »Musikverein« (Bongartz) und »Liedertafel« (Fritsche) den Musikbedarf, letztere vor allem mit ihrem hervorragenden Männerchor glänzend und mit den »Jahreszeiten« die Saison beschließend, während der »Musikverein« mit »Stars« aufwartete (Adele Kern, Alma Moodie, Domgraf-Faßbaender, Wilh. Kempff) und mit der »Matthäuspassion« abschloß. Beide Konzertvereine hatten durch die Not der Zeit erhebliche Einbuße an Mitgliedern. — Eine Gedenkfeier versammelte die Freunde des verstorbenen Ernst Rabich, der als jahrzehntelanger Leiter der Liedertafel, Organisator des Kirchenmusikwesens, Herausgeber der Blätter für Haus- und Kirchenmusik und Förderer Regers, über die Grenzen von Stadt und Land hinaus

geschätzt war. — Das einheitlichste und geschlossenste musikalische Erlebnis war ein Konzert des Dresdener Kreuzchors.

Werner Müller

GREIFSWALD: Im Vordergrund des Greifswalder Konzertbetriebes stehen immer die Sinfoniekonzerte im Stadttheater und die Veranstaltungen des Konzertvereines. Beim Bußtagskonzert stellte sich *Werner Trenckner* als Dirigent mit einer Bachkantate und der »Eroika« vor. Ausgefeilter waren seine Leistungen, als er bei einem Wohltätigkeitskonzert mit vornehmlich in Pommern lebenden Komponisten (auch *Max Höhne* und *Hansmaria Dombrowski*) eigene Werke leitete. Beim Wagnergedächtniskonzert wußte er das verstärkt spielende städtische Orchester nur selten zur erwünschten Einheit zusammenzuführen. Während diesmal das Spiel *W. Kempffs* das Greifswalder Publikum merkwürdig kühl ließ, wurden das *Klingnerquartett* und *Hermann Scheys* Lieder desto mehr umjubelt. Die »Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Musik«, deren Wirken seit Jahren mit dankbar anzuerkennendem Neulandwillen beobachtet werden muß, brachte unter *Prof. Dr. Hans Engel* in zwei Morgenfeiern den Hindemithschen »Plöner Musiktag«. Derselbe leitete auch eine Weihnachtsmusik mit älteren Werken und ein vom Berliner Sender übertragenes Konzert mit alten pommerschen Meistern. Als Ausführende sind das städtische Orchester und das *Collegium musicum* der Universität besonders hervorzuheben. Die in erster Linie kirchenmusikalisch orientierten Aufführungen der akademischen Musiklehrer *Goetzmann* und *Zinge* kamen über lokales Interesse nicht hinaus.

E. W. Böhme

HAGEN: Die Sinfoniekonzerte der Stadt und Konzertgesellschaft Hagen zeigten trotz der klassischen Programme und der hochwertigen musikalischen Leistungens nur stets geringe Besucherzahlen. Prof. Sieben und Hans Weisbach brachten je drei Konzerte. Sieben brachte mit viel Liebe ein Stiefkind unserer Konzertsäle, Beethovens 6. Sinfonie, und er fand damit freudigen Widerhall. Hans Weisbach stellte Vivaldis Konzert für vier Violinen und Streichorchester der Bachschen Bearbeitung des gleichen Konzertes für vier Cembali und Streichorchester gegenüber. Das Karfreitagskonzert unter Hans Herwig war Bach gewidmet. Der Städtische Gesangverein brachte unter seiner Stabführung einige Bachsche Kantaten. Leider störte die dünne Besetzung der Männerstimmen, vor allem des Tenores. Der Hagener Werner Blauel stellte mit großer Wucht die Passacaglia in c-moll hin. Hervorzuheben sind auch die Museumskonzerte Heinz Schüngelers, die wegen der Feinheit ihrer Programme und ihrer gediegenen Art stets starken Anklang finden. Der aus diesen Konzerten als Cembalist bekannte Ludwig Vetter stellte sich zum erstenmal mit dem Pauluskirchenchor als Chorleiter vor. Programm und Darbietungen hatten Stil. Der Westdeutsche Kammerchor und das Laugsche Kammerorchester traten mit verschiedenen Bach-Abenden und einer wohlgelungenen Brahms-Feier an die Öffentlichkeit.

Mutig betrat zu Beginn der verflossenen Spielzeit die Hagener Künstlerschar den Weg der Selbsthilfe. Mit einem geringen städtischen Zuschuß und noch geringeren Gehältern (Höchstgehalt 300 Mark monatlich) begann man zu spielen mit einem hohen künstlerischen Enderfolg. Hätte der Mittelstand dem Theater und der Notlage der Künstler etwas mehr Verständnis entgegengebracht, dann wäre der Erfolg des Theaters ein vorbildlicher gewesen. Alle Aufführungen waren sauber durchgearbeitet und zeigten von dem guten Willen, auch mit den geringen Mitteln hochwertige Aufführungen zu bringen. An Gästen hörten wir Fritz Wolf (Parsifal) — schade, seine Stimme hat die frühere natürliche Frische verloren —, Otto Wolf (Tannhäuser) und Willi Störring (Tannhäuser und Manrico). Als beste Aufführung sind die »Königskinder« mit Emma Bergmann-Hörn und Fritz Wolf zu nennen, während »Figaros Hochzeit« sich heraushob als beste Aufführung mit eigenen Kräften.

H. M. Gärtner

KOPENHAGEN: Die immer reicher werdende Staats-Radiofonie ist mehr und mehr der Angelpunkt für hiesige größere Musikaufführungen geworden, nachdem fast alle unsere Konzertvereine unter den künstlerisch traurigen Verhältnissen verhungert sind. Nur der »Cäcilia-Verein« ließ von sich mit einem Händel-»Messias«-Abend hören. Die Staats-Radiofonie vermittelte wertvolle Abende unter *Fr. Busch* (besonders Haydn- und Schubert-Sinfonien), *Malko*, *Kleiber*, *Weisbach* (besonders schön die Pastorale Sinf.), *Egisto Tango* (»Wilh. Tell«, zwei Akte im Konzertsaal!) u. a., und mit Solisten wie *Serkin* (Beethovens G-dur-Konzert mechanisch ganz famos gespielt, geistig weniger befriedigend),

Feuermann, Faßbänder, Roswänge, Em. List, Viorica Tango usw. Eigene Konzerte gaben mit großem Erfolg *Moriz Rosenthal* und *Alfr. Cortot*, Frau *Ivogün*, das *Kolisch*-Quartett —, und im allergrößten Format *Benjamino Gigli*, der in dem 5000 Zuhörer fassenden »Forum«-Raum dreimal von einem jeden Platz und jede Ecke füllenden, von der seltenen, wohlbewahrten Gesangswohllaut und -technik ganz entzückten Publikum singen konnte. — Im großen Konzertsaal des *Tivolis* sangen bisher mit Erfolg die schwedischen Operisten *Britta Hertzberg, Beyron* und *Berglund, Hislop* und die belgische Koloraturistin Madame *Clairbert*.

Will. Behrend

MAINZ: In einer Morgenveranstaltung des Stadttheaters sprach Musikkritiker Dr. *Holl*-Frankfurt a. M. bei dürftiger musikalischer Umrahmung über *Richard Wagner*, mehr negativ als positiv, so daß man mit Recht in heftigen Zeitungsartikeln Front hiergegen machte.

Die Sinfoniekonzerte begegneten, wie schon früher erwähnt, infolge Heranziehung erster Dirigenten in diesem Jahre erhöhtem Interesse. *Schwieger* leitete das 5. Konzert. Mit der Meisterung der rhythmischen Schwierigkeiten von Strawinskijs Scherzo fantastique stellte er seine starke Dirigentenpersönlichkeit erneut unter Beweis. Das 6. Konzert leitete *Hans Rosbaud.* Merz-Tunners Sopran erstrahlte in Beethovens »Ah, perfido« in alter Pracht. Leonore Nr. 2 und Rich. Strauß' »Till Eulenspiegel« zeigten Rosbaud auf gewohnter künstlerischer Höhe. Dank der dem Orchester eigenen disziplinierten Geistigkeit war *Abendroth* in Beethovens Achter und Brahms' Vierter bei hervorragender Klanglichkeit ein echter Nachschaffer.

Die Musikhochschule brachte Brahms' Motette »O, Heiland, reiß die Himmel auf« und mit einem stimmbegabten Schüler *Werner Ludwig* Bachs »Ich will den Kreuzstab tragen« erfolgreich zu Gehör. Man sang auch slowakische Volkslieder. Ob man in der Slowakei auch deutsche Volkslieder singt? Ich habe das Gegenteil feststellen können. Der bisherige Direktor Dr. Hans Gál wurde durch den Komponisten *Lothar Windsperger* ersetzt.

Die vereinigten Mainz-Wiesbadener Lehrergesangvereine haben in einem Konzert unter dem neuen Dirigenten *Borngässer*, dem Nachfolger *Otto Naumanns*, guten Eindruck gemacht.

Die Liedertafel brachte unter von *Schmeidels* Leitung Gerog Schullers burleskes Oratorium »Max und Moritz« in glänzender und wohlgelungener Form heraus.

Hier findet zur Zeit eine *Richard Wagner-Ausstellung* in der Stadtbibliothek statt, die eine Reichhaltigkeit durch den hiesigen Verlag Schott aufweist, die andere Städte bestimmt nicht aufzuweisen haben. *Ludwig Fischer*

MÜLHEIM: Das Ereignis der Saison war die Aufführung der Missa solemnis von *Beethoven* durch die Städtische Chorvereinigung unter Heinrich Knapsteins hinreißender Führung. Nicht minder bedeutsames Format hatten die unter gleicher Leitung dargebotenen Chorwerke »Der Einsiedler« von *Reger* mit Johannes Willy und Suters »Le Laudi« mit M. Hinnenberg-Lefèbre, J. Drümmer, E. Bauer und J. Willy. Zudem gab es orchestral Regers Romantische Suite. *Paul Scheinpflug* dirigierte einen Brahms-Abend mit *Edwin Fischer* und konnte hier gewohnte Erfolge neu erringen. Fritz Buschs Erscheinen diente Werken von Beethoven, Mozart und Berlioz mit faszinierender Musizierfreude. Eine sorglich studierte Paulus-Aufführung kam auf G. Zimdars Konto. *Max Voigt*

MÜNCHEN: Dem Schaffen des jungen Münchner Karl Marx war ein Konzert des Bachvereins gewidmet, in dem sich das treffliche Raba-Quartett für das Streichquartett op. 7 und die begabte Sopranistin Hanna Eschenbrücher für den Rilke-Liederkreis op. 8 einsetzte, während der Chor des genannten Vereins unter des Komponisten Leitung eine Reihe von a cappella-Chören (op. 1 und 15) zur Aufführung brachte. Namentlich die hier gehörten Chorwerke sind für die Eigenart dieses von den Altmeistern der vokalen Polyphonie stark befruchteten Musikers charakteristisch und legen von seinem bedeutenden satztechnischen Können beredtes Zeugnis ab. Bedauerlich nur, daß die Güte der formalen Faktur besonders in den letzten Werken mit der Kraft des Einfalls und der Empfindung nicht immer Schritt hält. — Im übrigen ging die Konzertzeit ohne bedeutende Ereignisse zu Ende. Vermerkt sei nur noch eine Aufführung der mehr äußerlich effektvollen, als innerlich bewegenden d-moll-Messe von Friedrich Klose durch das — 1749 gegründete — Cäcilienbündnis unter der Leitung von Dr. Alfons Singer, sowie ein sehr beifällig aufgenommener Arienabend, mit dem sich die stimmlich hervorragend begabte Staatsopernsängerin Sabine Offermann

vor dem Antritt ihres Engagements in Hamburg vom engeren Kreis ihrer begeisterten Münchner Freunde verabschiedete.
I. V.: *Anton Würz*

PARIS: Auf internationale und anerkannte Größen, wie *Fritz Kreisler*, der unter nicht endenwollendem Jubel des Publikums mit einem übrigens recht uninteressanten Programm im großen Saal Pleyel konzertierte, oder *Menuhin*, dessen Konzert wegen Überfüllung polizeilich gesperrt werden mußte, braucht nicht ausdrücklich hingewiesen zu werden. Auch *Tito Schipa*, dessen Programm sich hart am Rande des Abgrundes bewegte, wo die stillen Gewässer des ewigen Kitsches fließen, und der vortreffliche Geiger *Szigeti* konnten sich eines ausverkauften Saales und ausgezeichneten Erfolges erfreuen. Für *Lily Pons*, die aus Amerika zurückgekehrte französische Sängerin, war die Werbetrommel sehr eifrig gerührt worden. Man braucht über ihre Leistung gar keine tiefgründigen Untersuchungen anzustellen; denn daß die Sängerin nicht das Niveau erreichte, das man nach dem Aufwand an äußeren Mitteln füglich hätte erwarten dürfen, und daß sie vor allem keine Koloraturwerke von Mozart singen kann, merkte jeder Laie. *Wanda Landowska*, die vorzügliche Clavicinistin, gibt im Konzertsaal ihres Unterrichtsheimes eine Reihe von Konzerten, in denen Bach (Goldberg-Variationen) einen hauptsächlichen Platz einnimmt. *Jaque Bronstein*, ein neuer Mann auf dem Konzertpodium, wird eine bedeutende Pianistenlaufbahn vor sich haben, wenn er sich fürs erste entschließt, seine Finger von Mozart zu lassen und sich in der Hauptsache neuzeitlicheren Komponisten zu widmen. *Roman Totenberg* qualifizierte sich als ausgezeichneter Geiger. *Furtwängler* und die Berliner Philharmoniker gaben in der bis auf den letzten Platz gefüllten Großen Oper zwei Sinfoniekon zerte. Begeisterte Hörer. Brausender Beifall einer dankbaren Gemeinde, die in den Berliner Philharmonikern eines der besten Orchester der Gegenwart und in Furtwängler einen den Werken kongenialen Dirigenten feierten. Von besonderer Eindringlichkeit zeigten sich die Dritte von Brahms, Don Juan von Richard Strauß und die als Zugaben gespielten Vorspiele zum Holländer und den Meistersingern. Hier erreichten Orchester und Dirigent eine Intensität sondergleichen. Wir Deutsche und viele Franzosen hätten eine andere Programmzusammenstellung, die dem Beruf des Philharmonischen Orchesters, Kulturarbeit zu leisten, besser entsprochen hätte, vorgezogen. Trotz dieser Einwände können wir uns freuen, daß es einem deutschen Ensemble wiederum vergönnt war, in einer Zeit, die uns Deutschen in Paris wirklich nicht sonderlich günstig erscheint, solch unerhört starken und überaus herzlichen Beifall für sich in Anspruch zu nehmen.
Wenige Tage später konzertierte das Concertgebouw-Orchester (Amsterdam) unter *Wilhelm Mengelberg* im Großen Saal Pleyel. Die Programme der beiden Konzerte waren dem Andenken Brahms' (Akademische Festouvertüre, Erste Sinfonie und Klavierkonzert, gespielt von Horowitz), Bach und Gustav Mahler (IV. Sinfonie mit Jo-Vincent, Sopran) gewidmet. Orchester, Dirigent und Solisten wurden von einem festlich gestimmten Publikum aufs herzlichste gefeiert. *Otto Ludwig Fugmann*

ROM: Es ist bezeichnend für die Entwicklung des römischen Musiklebens, daß Anno 1933 (wie anderwärts etwa Anno 1750) nur die Initiative eines hocharistokratischen Mäzens ermöglicht hat, eine Darbietung von Kammermusikabenden mit einem ständigen Kammerorchester zu schaffen. Hier hat auch der musikfreundliche faschistische Staat versagt. Fürst Doria Pamphili hat im berühmten Poussinsaal seines historischen Palastes am römischen Corso die fünf Abende veranstaltet mit dem von Kapellmeister Alceo Rosini zusammengestellten Orchester. Die Dirigenten waren vier Italiener: Rosini, Casella, Respighi, Ferrero und Fritz Reiner. Die Programme waren gut zusammengestellt, denn sie waren geschickt gemischt aus alter und neuer Musik. Die Veranstalter bemerkten sehr richtig, wenn auch nicht ohne kritische Bitterkeit, es sei sehr leicht, Kammermusikwerke auszuwählen in einem Land, in dem Mozarts Kammermusikwerke fast unbekannt sind. Er figurierte denn auch ansehnlich neben Paisiello, Manfredini und anderen Alten. An Neuheiten brachte Rosini eigene Notturni, Ferrero einen Ditirambo von Enzo Masetti. Das war alles. Auch Casella schloß Modernstes bewußt aus. Das Ergebnis war sehr erfreulich. Fünf bei Frühsommerwärme überfüllte Säle und große Begeisterung. Wenn die Staatskunsthüter die »Bedürfnisfrage« bejaht sehen wollten, so ist ihnen gedient. *Maximilian Claar*

ROSTOCK: Die Spielzeit 1932/33 überwand alle Schwierigkeiten und blieb auf der Höhe. Im Mittelpunkt stand Wagner, eine

glanzvolle Gesamtaufführung des »Rings« mit eigenen Kräften unter Generalmusikdirektor *Adolf Wach*. In Abend- und Morgenfeiern kam der junge Wagner zu Wort: Die Hochzeit, Kompositionen zu Goethes Faust, Lieder (der Tannenbaum), Adagio für Klarinette mit Streichquintett, Fantasie in fis-moll für Klavier, Konzertouvertüre in d-moll, die Ouvertüren zu »Columbus« und zu den »Feen«. Gedenkworte hoben die Bedeutung des Bayreuther Meisters im neuen Deutschland hervor. Glucks »Iphigenie auf Tauris« in der Bearbeitung von R. Strauß erfuhr eine durch Chorverstärkung gehobene treffliche Wiedergabe. Der »Rosenkavalier« gelangte mit glücklichster Rollenbesetzung zur Aufführung. Mozart war mit »Cosi fan tutte«, der »Gärtnerin aus Liebe« und einem stilvollen »Don Giovanni« vertreten. Haydns »Apotheker« erwies sich durch Text und Musik als wirksames komisches Singspiel. »Der Widerspenstigen Zähmung« von Goetz, neu eingeübt, hatte dank der Inszenierung und Spielleitung großen Erfolg. Webers »Freischütz«, Lortzings »Wildschütz« und »Undine« rundeten den deutschen Spielplan der Oper ab. Für Mecklenburg behauptet sich immer noch Flotows »Martha«. Eine »Carmen« mit »prominenten« Berliner Gästen wurde durch die folgenden Aufführungen unserer Rostocker Künstler weit übertroffen. Am Schlusse der Spielzeit verabschiedeten sich *Horst Wolf*, der ausgezeichnete Heldentenor, der nach Dessau geht, *Maria Junck*, eine prächtige Brünnhild und wundervolle Marschallin, die nach Stettin, *Marta Adam*, eine kaum zu übertreffende Waltraute, die nach Weimar verpflichtet ist. In der Operette sind neben der unverwüstlichen »Fledermaus« Gilberts »Frau im Hermelin«, Jessels »Schwarzwaldmädel«, Künneckes »Liselott« und »Glückliche Reise« als besonders gelungen zu erwähnen. Sinfoniekonzerte unter *Wach*, Kammermusikabende unserer Orchestermitglieder, die Matthäuspassion unter *Karl Reise* ergänzten aufs schönste das Rostocker Musikleben.
Wolfgang Golther

STOCKHOLM: Die Musik des Winters und des Frühlings begann mit Wagner und endete mit Brahms. Dazwischen gab's im Konzertverein die üblichen Programme aller Stile und Zeiten. Die Gastdirigenten *Hans Weisbach*, *Eugen Jochum* und *Ernest Ansermet* brachten beträchtlich Vieles. *Ellen Ney* erfreute uns mit Brahms' B-dur-Konzert, *Joan Manén* gab ein spanisches Konzert und *Alexander Uninskij*, der junge preisgekrönte Pianist, spielte Chopins e-moll-Konzert. Schwedische Neuheiten von *J. Jonsson*, *O. Lindberg*, *H. M. Melchers*, *W. Seymer* und *E. Kallstenius* wurden geboten. Seymers »Sommer in Darlekarlien« fand besonders Erfolg. *H. Alfvén*, *H. Rosenberg*, *K. Atterberg*, *T. Rangström*, *J. Eriksson* und *W. Peterson-Berger* waren mit älteren Werken vertreten, Peterson-Berger mit seiner dritten Sinfonie, »Samme Ätnam«, einem lappländischen Epos, das ihn zum vornehmsten Exponenten seiner in schwedischer Volksmusik und schwedischer Natur tief verwurzelten Kunst zeigt. — Zuletzt kam *Brahms' Requiem* unter *Vaclav Talich* zu einer erfolgreichen Aufführung.
Von der neuesten Musik hörte man im Konzertverein nur *Strawinskijs* Pulcinella und *Honeggers* Pacific 231, die ohnedies für uns keine Neuheiten sind. Im hiesigen »Salon für moderne Kunst« wurde jedoch ein Konzert mit zeitgenössischer Musik gegeben. Im Programme standen *Bartok*, *Strawinskij*, *Gruenberg*, *Hindemith*, *Wellesz*, *Tiessen*, *Poulenc*, *Milhaud*, *Holst*, *Casella* und die Schweden *G. Nystroem* und *M. Pergament*. Man hatte die Klugheit gezeigt, mißtönende Werke zu meiden. Drei Gesänge aus Hindemiths »Marienleben« und ein paar Kleinwerke für Klavier von Poulenc und Holst erweckten größtes Interesse. Daß die kleine Schar von schwedischen Anhängern der neuen Musik durch dieses Konzert vergrößert wurde, ist kaum anzunehmen.
Sten Beite

TRIER: Hauptanziehungspunkte des Konzertwinters waren erneut die vollbesetzten Kammermusikabende des Musikvereins, der das Riele Queling-Quartett mit Gustav Classens (Klavier), die Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker, das Wendling-Quartett, Cecilia Hansen mit Paul Baumgartner und das Elly Ney-Trio (Brahmsfeier) verpflichtet hatte. Auch heuer mußte die alttrierische Vereinigung auf die Durchführung eines großzügigen Programms verzichten. Außer einem Beethovenabend (mit K. H. Pillney) und einem mit dem Südwestdeutschen Rundfunk veranstalteten Sonderkonzert (Emmy Leisner) vermittelte sie unter Peter Raabe Josef Haas' Hl. Elisabeth einer größeren Öffentlichkeit. — Das fleißige Trierer Kammerstreichquartett absolvierte vier gut besuchte Kammermusikabende mit schönem Erfolg. — In einem Brahmsabend des abgebauten städtischen Orchesters glänzten Lotte

Hellwig-Josten (Geige) und Ilse Bernatz (Cello) in des Meisters Doppelkonzert in a-moll, op. 102. — Ein Josef Kröll geltender Liederabend gewährte tiefe Einblicke in das Schaffen des zartfühlenden Lyrikers. Maria Comes-Strauß (Sopran) und Hermine Grunert (Klavier) gestalteten die Schöpfungen mit feiner Kunst. — Die talentierte Ida Skuhra erwies sich in einem Klavierabend als beachtenswerte Chopinspielerin.

Ferdinand Laven

TÜBINGEN: Das *Musik-Institut der Universität Tübingen und der Akademische Musikverein* traten im verflossenen Wintersemester mit folgenden Veranstaltungen hervor: Im Oktober sang der Thomanerchor unter Leitung von Professor D. Dr. *Karl Straube* in der Stiftskirche Werke alter und neuer Meister (unter letzteren das deutsche Sanctus von *Karl Hasse* und »Vom jüngsten Gericht« von *Günther Raphael*). *Wilhelm Kempff* gab im Musik-Institut zwei Beethoven-Klavierabende, die sich stärksten Zuspruchs erfreuen durften, einen zu Beginn und einen nach Schluß des Semesters. Zur Feier des Reichsgründungstages dirigierte Professor Dr. *Karl Hasse* am 18. Januar (wie auch schon in den Vorjahren) ein Sinfoniekonzert im Festsaale der Universität mit dem *Philharmonischen Orchester Stuttgart*. Zur Aufführung gelangten die (von Professor Fritz Stein herausgegebene) Sinfonie in B-dur von Joh. Christ. Bach, das Tripel-Konzert von Beethoven (mit G. Beerwald, K. Schuyer und O. Seyfert als Solisten) und die große C-dur-Sinfonie von Schubert. Den Wagner-Gedenktag im Februar feierte die Universität durch eine Akademische Feier mit einer Festansprache des Ordinarius für deutsche Philologie, Professor Dr. *Schneider*, und den Wesendonck-Liedern (gesungen von *Anita Oberländer*, am Flügel *Karl Hasse*) und mit einem Orchesterkonzert im Festsaal der Universität, bei welchem unter Leitung von Karl Hasse durch das Philharmonische Orchester Stuttgart Teile aus den Wagnerschen Werken der verschiedenen Schaffensepochen des Meisters zum Vortrag gelangten. Die dieswinterliche Arbeit des Chors des Akademischen Musikvereins fand ihre Krönung in einer Aufführung der »Missa solemnis« von Beethoven in der Stiftskirche Tübingen (Orchester: das Philharmonische Orchester Stuttgart, Solisten: *Margarete Burckard-Rohr*, *Magda Strack*, *Andre Kreuchauff*, *Hermann Achenbach*, Violinsolo: *G. Beerwald*, Leitung: Professor Dr. Karl *Hasse*). Das akademische Streichorchester bot in seinem Semesterschlußkonzert die Erstaufführung einer der von Geheimrat *Sandberger* (München) neuaufgefundenen 78 Sinfonien Joseph Haydns, und zwar einer Sinfonie in d-moll. Geheimrat Sandberger hielt dazu einen Forschungsvortrag über seine Haydn-Entdeckungen. Die erforderlichen Bläser stellten Mitglieder der Tübinger Bataillonskapelle. Zur Aufführung gelangten außerdem noch zwei Sätze aus der Orchester-Serenade Nr. 9 von Mozart. — Das Musikwissenschaftliche Seminar des Musik-Instituts, das u. a. auch die Aufhellung der Württembergischen Musikgeschichte in seinen Tätigkeitsbereich aufgenommen hat, eröffnete die Herausgabe von »Denkmälern der Tonkunst in Württemberg« im Laufe des Semesters mit der »Missa in summis« von *Heinrich Finck* aus dem Jahre 1511, die wahrscheinlich für die Hochzeit des Herzogs Ulrich von Württemberg mit der Prinzessin Sabine von Bayern komponiert ist. Die Herausgabe erfolgte im Rahmen der von Dr. Blume herausgegebenen Sammlung »Das Chorwerk« (Verlag G. Kallmeyer). Des weiteren werden als Denkmälerpublikation (zugleich für den praktischen Gebrauch) vorbereitet: S. Hemmels »150 Psalmen Davids«, das erste protestantische Psalmenwerk dieser Art, und Peter Schöffers Liederbuch von 1513, das als das weltliche Repertoire der Hofkapelle des Herzogs Ulrichs anzusprechen ist.

WEIMAR: Im Konzertleben herrschte im Gegensatz zum Opernbetrieb reges Leben. Die einheimischen Kammermusikvereinigungen traten in edelsten Wettstreit; fast war es des Guten zu viel. Das *Reitz-Quartett* bescherte einer kleinen, treuen Gemeinde in sechs Abenden Beethovens sämtliche Quartette; die von klassischem Geist erfüllten Darbietungen wurden zu Stunden der Andacht und Erbauung. Das *Weimarer Trio: Bruno Hinze, Reinhold, Hans Bassermann, Walter Schulz* ist aus anderem Holz geschnitzt; das Grübeln liegt ihm nicht; ein frisch-fröhliches Musikantentum im schönsten Sinn des Wortes ist sein Hauptmerkmal. Im Mai und Juni 1932 brachte es in allzu rascher Folge Brahms' gesamte Kammermusik mit Klavier an fünf Abenden. Für den erkrankten Prof. Bassermann sprang Max Strub aus Berlin ein, der einst das Trio mit ins Leben rief. Weitere Helfer waren Willy Müller-Crailsheim (Viola), Hugo Dose (Klarinette), Georg Seidel (Horn) und Otto Bergt

(2. Violine). Auch die *Gesellschaft der Musikfreunde* sorgte in vier Solistenabenden für reiche Abwechslung. Das Wendling-Quartett hinterließ besonders tiefe Eindrücke. Die nationale Erhebung brachte die lang ersehnte Klärung: an die Stelle von Dr. Praetorius trat als Generalintendant und Generalmusikdirektor Dr. *Ernst Nobbe* aus Schwerin, der früher bereits der Weimarer Oper angehörte, und Prof. *Bruno Hinze-Reinhold* legte die Leitung der Staatlichen Hochschule für Musik nieder. Dr. *Nobbe* dirigierte ein Brahms-Konzert und erzielte mit des deutschen Meisters Altrhapsodie unter Mitwirkung der herrlichen Emmi Leisner tiefste Eindrücke. Der vierte und sechste Abend standen unter Leitung von *Karl Fischer*, der einem ehrenvollen Ruf als 1. Kapellmeister nach München Folge leistet. Mit dem gläubig-kraftvollen Volksoratorium »Die Heilige Elisabeth« von Jos. Haas verabschiedete sich Fischer von Weimar, nachdem der Lehrergesang- und Orchesterverein unter der trefflichen Leitung von *Bruno Heusinger* schon im Dezember 1932 mit dem Weihnachtsliederspiel »Christnacht« das Interesse für »Die Heilige Elisabeth« allseitig geweckt hatte. Im übrigen müssen die großen Verdienste um die Weimarer Kirchenmusik des genialen, lebendigen Orgelvirtuosen *Michael Schneider* und des hochbegabten *Alfred Thiele* hervorgehoben werden, der mit seinem Stadtkirchenchor Bedeutsames leistet. Die Verpflichtung des Erfurter Madrigalchors unter Leitung von R. Wetz und des Dresdener Kreuzchores unter Rudolf Mauersberger sind dem Pluskonto Michael Schneiders gut zu schreiben. In der Staatlichen Hochschule für Musik wurde viel fleißige Arbeit geleistet. Es sei nur an das Festkonzert zur Erinnerung an die Gründung der Schule durch den weitblickenden Carl Müllerhartung 1872 und an eine sehr gelungene Morgenfeier mit Violoncello-Vorträgen der Klasse *Walter Schulz* erinnert. Der sehr leistungsfähige Männergesangverein bot in einer würdigen Gedächtnisfeier unter der sicheren und gestrafften Leitung *Hermann Saals* Wagners schweres »Liebesmahl der Apostel«. An Solistenabenden seien genannt ein von Rosalinde v. Schirach bestrittener Liederabend der Shakespearegesellschaft, je ein Violinabend von Hans Bassermann und Willy Müller-Crailsheim und — last not least — ein Liederabend mit Thüringer Komponisten von Lena Knoll.

Otto Reuter

WITTEN: Der ereignisreiche Konzertwinter 1932/33 fand seinen Höhepunkt in einer dreitägigen Johannes Brahms-Feier, die vom Musikverein (Kammermusik), städt. Orchester (Tragische Ouvertüre, Violinkonzert, 2. Sinfonie) und Chor für Kirchenmusik (Deutsches Requiem) veranstaltet wurde. Der Musikverein (Dirigent Robert Ruthenfranz) brachte als Uraufführung für den Konzertsaal die Musiktragödie »Cassandra« für Soli, Kinderchor, gemischten Chor und großes Orchester von dem in Mailand lebenden Komponisten Vittorio Gnecchi. Bei Martha Heinemann (Klytemnästra), Adolf Erlenwein (Agamemnon) und Armin Weltner (Aegist und Prolugus) lagen die anspruchsvollen, aber sangbaren Partien des nach dem Agamemnon von Aeschylos gearbeiteten Textes (Illica) in künstlerisch verantwortungsvollen Händen. Im letzten Musikvereinskonzert kam außer dem Te Deum von Anton Bruckner aus Anlaß des Wagner-Gedächtnisjahres Musik (Vorspiel, Preislied, Ansprache des Sachs, Wachauf-Chor, Schlußchor) aus den Meistersingern zur Aufführung. Der Märkische Kammerchor bot in einem der Museums-Konzerte die als Missa Cellensis bekannte Messe in C-dur für Solo, Chor und Orchester von Jos. Haydn. In seinem Abschiedskonzert machte R. Ruthenfranz die Musikfreunde Wittens mit seinem bereits im Westdeutschen Rundfunk uraufgeführten Konzert für Klavier und Orchester (Solistin Herta Brenscheidt, Dortmund) bekannt. Eine vornehme Haydn-Ehrung gelang dem Madrigalchor unter H. Schütze mit der Darbietung von Werken aus der kaum bekannten Chorliteratur des Meisters. Eine Reihe von sonstigen Veranstaltungen vervollständigte das für eine Mittelstadt erstaunlich rege Musikleben.

OPER

GREIFSWALD: Trotz mehrfacher Einschränkungen im Etat und trotzdem in der zweiten Hälfte der Spielzeit die städtische Führung des Theaters eingestellt wurde und so der Rest der Saison durch das Kollektiv der Darsteller und des Orchesters bespielt werden mußte, verzeichnen wir einen regelmäßigen Spielplan. Als Dirigent war der auch als Komponist hervorgetretene Thüringer *Werner Trenckner* neu verpflichtet worden. Leider gelang es ihm trotz seiner offen zutage tretenden Dirigierbegabung nicht, den straffen Zug in der Leitung des Orchesters, den man von

seinen Vorgängern gewohnt war, weiter fortzusetzen. So ist es das Verdienst des opernregieführenden Intendanten *Emanuel Voß*, daß trotzdem beachtenswerte Leistungen auf der Greifswalder Opernbühne gezeigt wurden. Im Spielplan fällt auf, daß man wagemutig (in einer Stadt mit nur 25 000 Einwohnern!) in einer Spielzeit zwei Verdi-Erstaufführungen (»Maskenball« und »Macht des Schicksales«) herausbrachte, die sich sehen lassen konnten. Man lasse aber auch bei späteren Wiederholungen die Verstärkungen im Orchester und verunstalte so nicht die Verdische Originalpartitur! Mit mehr oder weniger Erfolg wiederholte man die Inszenierungen von »Martha«, »Zar und Zimmermann«, »Zauberflöte«, »Don Juan«, »Hänsel und Gretel« und »Hoffmanns Erzählungen«. Als Wagnergedenken kam eine Neuinszenierung des »Tannhäusers« mit Stettiner und Berliner Gästen heraus und schloß sich ebenbürtig an die seit einem Vierteljahrhundert vom Intendanten *Voß* gepflegte Wagnertradition (vgl. die als Sonderdruck aus den »Dramaturgischen Mitteilungen« Greifswald erschienene Schrift »Erste Wagneraufführungen in der Universitätsstadt Greifswald«).
Der Tenor *Alf Ernesti*s war eine Enttäuschung. Auch *Maria Caroni*s im Vorjahre so strahlender Sopran war merkwürdig blasser geworden. *Claire Dietrich* erhielt sich ihre jugendlichfrische Musikalität. Erstaunliche Fortschritte konnte der Bariton *Kurt Erdenberger*s machen. Alles in allem: Der Opernspielplan Greifswald war so zu bewerten, daß man wünschen möchte, er bliebe der pommerschen Universitätsstadt erhalten. *E. W. Böhme*

KOPENHAGEN: Auf dem Kgl. Theater herrscht bis zum Schluß der Saison noch immer dieselbe Unruhe und Unklarheit. Fast schien es um das Leben der Kgl. Oper geschehen; ihr wurde zwar durch die Ernennung einer großen »Theaterkommission« einstweilen das Leben gerettet. Die sogenannte »Doppelbühne« aber wurde als staatliche Institution aus ökonomischen Gründen aufgehoben, und die kleine »neue Bühne« fiel wieder zur Staats-Radiofonie (einer ganz selbständigen Organisation) zurück, so daß die Oper auf alle Fälle künftig auf derselben Bühne mit Schauspiel und Ballett zu kämpfen haben wird — ein Zurückschritt zu dem alten, beklagenswerten, für eine Großstadt nicht mehr passenden Zustand. — Der Gedächtnistag Rich. Wagners wurde durch eine nicht ganz gelungene Wiederaufführung der »Meistersinger« gefeiert. Eine Neuheit, »Schwanda«, die gewiß unter Einfluß des großen deutschen Erfolges dieser Oper gewählt war, schlug nicht recht durch, und es muß wirklich auch wundern, daß dieses gewandte, aber wenig tiefe und sich so sehr auf den größeren tschechischen Vorgänger stützende Opernwerk mit dem schwachen, fast kindisch unklaren Libretto anderswo so sehr gefallen hat. Wenn noch eine niedliche Erstaufführung, reizvoll von *Egisto Tango* geleitet, von der (halb oder pseudo) Gluckschen »Maienkönigin« genannt ist, ist damit alles aus dem Leben unserer, leider schwächlichen Oper berichtet. — Die Bühne wurde dann auf vier Abende der *kgl. schwedischen Oper* überlassen, die als Grandseigneur zu uns mit der ganzen Kapelle, Chor, Statisten, Ballett- und Solosängern kam, um einen großen und verdienten Erfolg zu ernten. Es wurden aufgeführt: »Hoffmanns Erzählungen«, »Fürst Igor«, »Don Juan« und, leider auch, »Die Czardasfürstin«. Im ganzen flotte, wirkungsvoll inszenierte und instruierte Vorstellungen, von welchen für uns wirklich viel zu lernen war — wenn auch der erste Kapellmeister *Grevillius* mit etwas harter Hand und der zweite, der Deutsche *Sandberg*, mit einer ein bißchen schwachen dirigierten, so glänzten um so mehr die Gesangskräfte, in erster Reihe die vortrefflichen Frauen *Hertzberg* und *Pålsson-Wettergsen* und die Sänger *Beyron*, *Björling*, *Berglund* (ein famoser Baßbariton) und vor allem *John Forsell*, der berühmte Chef der schwedischen Oper und *primus motor* der ganzen Sache und noch trotz des Alters ein prachtvoller Don Juan, der endlos gefeiert wurde. — Außer der kgl. Bühne gefielen die »Neuheiten« teils durch Vermittelung einer neuen privaten Operngesellschaft, die Haydns »Doktor und Apotheker«, Ravels »L'heure espagnole« und Weills (mit Erlaubnis ein bißchen affektierten) »Jasager« vorführte — teils im *Neuen Theater*, wo die Operette »Madame Dubarry« mit *Gitta Alpar* als wahrhaft glänzender »Star« viele Male gespielt wurde.
Will. Behrend

KREFELD: Neuerdings hat unser *Theater*, im besonderen unsere *Oper*, einschneidende Umwälzungen durchgemacht. Der im Herbst 1932 eingetretene Intendant *Hans Herbert Michels* hatte eine Neuorganisation durch Verjüngung des Personals durchsetzen wollen, wurde aber beurlaubt und an seine Stelle der bisherige Dramaturg *Hans Tannert* gesetzt.

Weit mehr bedeutete aber noch das Auftreten des Kulturkommissars und heutigen Kulturreferenten M. d. L. Dr. med. *Heinz Diehl*, der durch sein zielbewußtes Zufassen unser Theater einerseits vor dem Untergang rettete, andererseits ihm zu einem neuen und völlig unerwarteten Aufschwung verhalf. Dr. *Diehl* setzte sich zunächst mit sämtlichen Schulen und Vereinen in Verbindung zwecks Weckung des Interesses für unsere Bühne, wandte sich weiterhin in großen Propaganda-Aufrufen an die Öffentlichkeit, traf mit der Reichsbahn und den übrigen Verkehrsanstalten Vereinbarungen in bezug auf Einrichtung von Theater-Spätzügen und besonders in bezug auf bedeutende Preisermäßigungen für Theaterfahrten, setzte schließlich die Eintrittspreise für die Vorstellungen selbst um 25 % herab. Der Erfolg war ein geradezu augenblicklicher: der Besuch sämtlicher Aufführungen wuchs von Tag zu Tag. Der Mai brachte schon (trotz Verbilligung der Preise!) gleiche Einnahmen wie das Vorjahr; der Juni sogar eine Steigerung um 10 % bis 12 %. Für die kommende Spielzeit sind bereits ungefähr 2800 Abonnements gezeichnet worden gegen nur 1200 (!) des vergangenen Jahres. Allein schon diese Abonnements bringen der Kasse eine *größere* Einnahme, als die *Gesamt*-Einnahme der vergangenen Spielzeit betrug. Mit diesem finanziellen Rückgrat kann die Verwaltung nunmehr die *vor kurzem abgebaute große Oper* wieder *aufbauen*, das *Orchester* kann wieder auf die *alte Höhe* gebracht werden (ca. 50 Köpfe), überdies wird es nun auch möglich sein, besonders billige *Volks*vorstellungen zu einem Einheitssatz von 50 Pfennigen für sämtliche Plätze zu veranstalten. — Die gesamte Künstlerschaft geht mit neuem Schwung an die aussichtsreiche Arbeit. Indessen wurden insgesamt über zwei Dutzend Kräfte gewechselt, so daß namentlich unsere Oper und Operette von der neuen Spielzeit an ein völlig gewandeltes Gesicht erhält. *Hermann Waltz*

MAINZ: In der Stadt, in der Wagners Hauptwerke verlegt sind, hat man seither Wagner vernachlässigt. Der frühere Generalmusikdirektor soll erklärt haben, Wagner »liege ihm nicht«. Nun holt man nach, was versäumt ward. »Rheingold«, »Götterdämmerung«, »Siegfried« und »Walküre«, wobei *Perron*, *Larkens* und *Eichinger*, *Kempf* und *Neidlinger*, *Hildegard Weigel*, *Annie Rieder*, *Luise Strauß* und *Else Link* (als Gast) sich als hochqualifiziertes Ensemble bewährten. *Schwieger* und *Berthold* teilten sich in die Ringaufführung. Bei einer »Walküre«-Aufführung war es das 1000. Mal, daß Berthold den Dirigentenstab führte. Lortzings »Waffenschmied" fand eine freundliche Aufnahme. Auch »Die vier Grobiane« von Wolf-Ferrari hatten einen beachtenswerten, wenn auch nicht überwältigenden Erfolg. Die Finanzen der Stadt erlauben nicht die Anstellung eines eigenen Heldentenors. So hat man *Fritz Perron* für 18 Gastspiele engagiert. Die 100-Jahrfeier des Stadttheaters am 1. Oktober wirft ihr Licht voraus. Man wird »Titus« geben, mit dem vor 100 Jahren das Theater eröffnet wurde. Als eigentliche Festaufführung sind die »Meistersinger« mit illustren Gästen vorgesehen. *Erich Kleiber* wird in Anwesenheit des Reichsministers Dr. *Göbbels* ein Festkonzert leiten. *Ludwig Fischer*

MÜNCHEN: Wenige Wochen vor dem Ende der Spielzeit brachte die Staatsoper nach längerer Pause wieder einmal eine Aufführung von Hans Pfitzners »Rose vom Liebesgarten«, die unter der persönlichen Leitung des Komponisten namentlich in musikalischer Hinsicht sehr eindrucksvoll verlief. Hoffentlich erinnern sich in Zukunft auch andere deutsche Opernbühnen wieder dieses kostbaren romantischen Meisterwerkes! — In »Tristan und Isolde« sang Julius Pölzer erstmals den Tristan. Der verhältnismäßig noch sehr junge Künstler wußte vor allem durch die tiefe und edle geistige Auffassung der Partie stark zu fesseln und bot auch rein gesanglich eine bemerkenswerte Leistung, obwohl seiner Stimme einstweilen vielfach noch die wünschenswerte wirklich heldische Durchschlagskraft fehlt. — Als Dirigent einer sehr lebendigen »Carmen«-Aufführung verabschiedete sich Staatskapellmeister Paul Schmitz, der als Generalmusikdirektor nach Leipzig berufen wurde, vom Münchener Publikum, das ihm in den sechs Jahren seines hiesigen Wirkens, vor allem als Leiter romanischer Meisteropern, viele starke Eindrücke verdankte.

I. V.: *Anton Würz*

SCHWERIN i. M. Das *Mecklenburgische Staatstheater* schloß nach einer recht bewegten Spielzeit am 18. Juni seine Pforten bis Anfang August. Drei Intendanten sah man seit dem Herbst 1932 am Steuer bzw. am Dirigentenpult. Intendant *Felsing* wurde aus politischen Gründen vom Generalmusikdirektor Dr. *Nobbe*-Weimar abgelöst, der schon

nach wenigen Wochen als Generalintendant an das dortige Nationaltheater zurückgerufen wurde. Sein Nachfolger wurde Intendant und Generalmusikdirektor *Mechlenburg* von den Wuppertalbühnen. Auch bei den ersten Kräften des Staatstheaters hat eine starke Auswechslung stattgefunden, ob zum Vorteil oder zum Nachteil des Instituts, das muß erst der neue Spielplan für 1933/34 erweisen. Das jetzt im Juni beendete Jahresprogramm zeigte im großen und ganzen noch die hier üblichen Grundlinien. Intendant Mechlenburg rückte, das soll besonders anerkannt werden, die Werke des unsterblichen Bayreuther Meisters wieder in den Vordergrund, die er selbst mit bewundernswertem Eifer dirigierte. Auch die von ihm dirigierten letzten Stammkonzerte bewiesen, daß wir in ihm einen ausgezeichneten Stabführer gewonnen haben.

Paul Fr. Evers

TRIER: Die auf eine 130jährige Theatergeschichte zurückblickende älteste Stadt Deutschlands mußte im vergangenen Winter wiederum auf eine eigene Oper verzichten und war — wie im Schauspiel — auf Gastbesuche angewiesen. — Die Deutsche Musikbühne veranstaltete eine Opern-Festspielwoche, während der »Hänsel und Gretel«, »Hochzeit des Figaro« und »Rodelinda« in Szene gingen (Kapellmeister Hans Oppenheim). — Wagners 50. Todestag wurde mit einer Tristan-Aufführung würdig begangen. Karl Elmendorff hatte das Werk auf Veranlassung des Trierers L. Saeger-Pirot (König Marke) mit der ersten solistischen Besetzung des Wiesbadener Landestheaters (Lorenz Hofer, Adolf Harbich, Else Voigt-Gerhard, Anni Andrassy) vor ausverkauftem Hause zu nachhaltigstem Erlebnis werden lassen. *Ferdinand Laven*

WEIMAR: Im Opernbetrieb des Deutschen Nationaltheaters geschah nichts Ungewöhnliches. Daß eine Opernbühne von Rang und Tradition im 50. Todesjahr Wagners den Meister durch würdige Aufführungen seiner hauptsächlichsten Werke ehrt und seit des hier von Liszt uraufgeführten »Lohengrin« mit besonderer Liebe annimmt, versteht sich von selbst. Zu einem Ereignis wurde die Darbietung von »Tristan und Isolde«, der auch der Reichskanzler Adolf Hitler beiwohnte. Die im Bayreuther Stil großgewordenen Gäste Gunnar Graarud (Tristan) und Nanny Larsén-Todsen erregten begründete Bewunderung. Der aus der Schule Bayreuths hervorgegangene Oberregisseur Alexander Spring hat Weimar verlassen, um als Generalintendant in Köln deutsche Kunst zu pflegen. Über Gralners »Friedemann Bach« waren die Meinungen geteilt. Einen entzückenden Eindruck auf die festliche Versammlung der *Goethegesellschaft* hinterließ das von dem neuen ersten Kapellmeister *Paul Sixt* dirigierte Wieland-Schweitzersche Singspiel »Alceste«, von dem sich mancherlei Fäden zu Gluck hinspinnen. In ihren lyrischen Partien bietet Anton Schweitzers Musik ganz köstliches. Es war recht und billig, daß man im Wielandjahr 1933 bei so feierlicher Gelegenheit des großen formvollendeten und anregenden Dichters in einer entzückenden Aufführung seines von Schweitzer durchkomponierten Singspiels gedachte. *Otto Reuter*

WIEN: Für die Festwochen hat das Operntheater eine vollständige Neuinszenierung der »Zauberflöte« beigestellt. Es wurde dabei weder an Mühe und Sorgfalt, noch an sachlichem Aufwand gespart. Nur eines fehlte vollkommen: jene naive Gläubigkeit, die einzig imstande ist, für Mozarts Wunderwerk einen angemessenen szenischen Rahmen herzustellen. Leider inszeniert unser Oberregisseur Dr. *Wallerstein* weniger das Werk, als die Gedanken, die er sich dazu macht, und nichts ist für seine Art charakteristischer, als daß er sich vermißt, sogar an dem Text auf Schritt und Tritt Änderungen vorzunehmen; und zwar nicht nur am Dialog, den man — wiewohl schweren Herzens — der Improvisation freigeben mag, sondern auch an den Worten, die Mozart komponiert, die seine Musik geheiligt hat. Wer an dem Mozart-Schikanederschen Gebilde, das unter Beihilfe holder Genien zu dem wurde, was es ist: zum musikalischesten Operntext der deutschen Tonkunst, — wer an dieser Vollkommenheit rüttelt, wer, nüchternen und schulmeisterlichen Sinnes, an jenen gewissen törichten oder platten Versen Anstoß nimmt und sie korrigieren zu dürfen glaubt, der beweist damit nur sein völliges Unverständnis und seine grundsätzliche Unberufenheit. Aber auch von einem rein literarischen und intellektualistischen Standpunkt bedeuten Wallersteins Textänderungen keinen Gewinn; sie sind nur weniger musikalisch, weniger präzise, weniger geradeaus und im Vergleich mit ihnen erkennt man vollends den künstlerischen Wert der Originalwendungen. Bestand schon keine Hemmung aus Ehrfurcht, aus Pietät, so bleibt es doch unverständlich, daß nicht wenigstens

die eigene Gescheitheit den Bearbeiter zurückgehalten hat. Wenn aber oberflächlichen Anblick Wallersteins Eingriffe nicht sehr wesentlich erscheinen, so ist das ein Schein, der trügt. Man unterschätze diese Dinge nicht. Sie sind nicht nur überflüssig und verletzend, sondern sie legen auch Zeugnis von einer irgendwie zerstörenden Geistigkeit, von einem Gefühls- und Instinktmangel, dem es anzulasten ist, wenn auch sonst kluge Absichten und schöne Pläne allemal ein wenig verpatzt werden. Alles, was man als geschmacklose Aufdringlichkeit empfindet, entstammt dieser Fehlerquelle. Etwa wenn die drei Damen in bunte, grelle Kostüme gesteckt werden, die eine Kombination aus Balletrock und Iglauer Volkstracht darstellen, wenn Papagena als Revuegirl an- oder richtiger ausgezogen erscheint, oder wenn einem szenischen Effekt zuliebe die bühnenmäßige Einheitlichkeit des ersten Finales durchbrochen wird. Im übrigen mag alles recht und billig sein, was malerische Phantasie im Bühnenbild an Märchenüberraschungen herbeischafft. Und an solchen fehlt es in der von Roller und Kautsky entworfenen Ausstattung wahrlich nicht. Einiges davon ist besonders gut gelungen: etwa Paminas luftiges Gemach oder das duftige Gehänge im Palmenwald, wo Sarastro und die Priester tagen. Mit inniger Befriedigung sah man auch wieder das freundliche Getier erscheinen — Affen, Hasen, Bär und Löwe —, das sich zu Taminos Zauberflötenweise im Takte wiegt. Aber warum werden dann in einer Anwandlung von Schamhaftigkeit den Priestern die angestammten Blasinstrumente vorenthalten, warum wird ihre Sitzung schon nach den ersten drei B-dur-Akkorden geschlossen? So bleibt Sarastro ungerührt über die Einigkeit ihrer Herzen, und sein Dank im Namen der Menschheit bleibt ungesagt ... Wäre es übrigens nicht auch Sache *Clemens Krauß'* gewesen — und zwar in seiner Eigenschaft als Operndirektor wie als musikalischer Leiter der Vorstellung —, den eigenwilligen Drang seines Oberregisseurs ein wenig zu dämpfen? Aber er scheint der schwächere Teil zu sein, und so ist es kein Wunder, daß sich in seine Interpretation da und dort auch ein schwächlicher und etwas trockener Ton einschlich, daß das Szenische auch aufs Musikalische einigermaßen hemmend und retardierend einwirkte. Die Besetzung brachte keine Überraschung. Im neuen Bühnenrahmen, im neuen Kostüm sang und agierte unser altes, bestens bekanntes und bewährtes »Zauberflöten«-Ensemble, die Damen *Schumann*, *Gerhart* und *Kern*, die Herren *Roswaenge*, *Hammes*, *Mayr* und *Manowarda*.

Heinrich Kralik

* K R I T I K *

BÜCHER

ALFRED VON EHRMANN: *Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine vortreffliche Gabe anläßlich des 100. Geburtstages des größten norddeutschen Tonsetzers, ein glänzend und durchaus allgemein verständlich geschriebenes, nicht mit unnötigem gelehrten Ballast behaftetes, reich illustriertes Werk, das in keiner deutschen musikalischen Familie fehlen sollte und eine Übersetzung zum mindesten ins Englische lohnen müßte. Daneben werden aber immer mit Ehren außer der grundlegenden vierbändigen Biographie Kalbecks die Werke von Florence May, Walter Niemann[1]) und, nicht zu vergessen, auch von Gustav Ernest[1]) bestehen. Letzterer war ja auch schon in der glücklichen Lage, die bisher erschienenen Bände des Brahmsschen Briefwechsels und Michelmanns aufschlußreiches Buch über Agathe v. Siebold ausnutzen zu können. Ehrmann hat eingehende Studien getrieben, bringt im einzelnen manches Neue und Berichtigende. Völlig neu ist seine ausführliche Schilderung der Wohnorte und Wohnungen von Brahms sowie der Gegenden, die dieser durchwandert hat; ebenso neu ist auch seine Übersicht über die Verbreitung der Brahmsschen Werke im Ausland. Was er über die Werke selbst sagt, und zwar mit Zuhilfenahme vieler Notenbeispiele, zeugt von eingehendem Studium und feinstem Verständnis und ist durchaus geeignet, auch Laien in die ganze Art des Brahmsschen Kunstschaffens einzuführen. In dem ganzen Buche von 500 Seiten tritt Brahms und sein ganzer Kreis äußerst lebendig oder lebensvoll vor uns. Sehr mit Recht macht

[1]) Verlag Max Hesse, Berlin.

Ehrmann darauf aufmerksam, daß es so manches Lied von Brahms gibt, das unverdienterweise nie in der Öffentlichkeit gesungen wird, und empfiehlt einen Brahmsabend mit lauter unbekannten Nummern. Ebenso mit Recht beklagt er auch, daß heute nicht mehr vierstimmig gesungen wird. »Es scheint«, sagt er, »daß künstlerisch geschulte Gesangsquartette die Blüte einer Gesellschaftsordnung sind, die von den jüngsten Weltkatastrophen gründlich zerstört wurde.« Er ist übrigens der erste, der den durchaus arischen Stammbaum der Mutter Brahms' festgestellt hat. Für die sicherlich bald nötig werdende zweite Auflage seien einige Kleinigkeiten angemerkt. S. 33 steht: »Gesungen wurde natürlich nach dem Komment«; dieser hat aber mit dem Singen doch nichts zu schaffen. In dem Literatur-Verzeichnis ist S. 499 eine Abhandlung »Bach-Zitate in der Violoncello-Sonate op. 38« zwar angegeben, jedoch bei der Besprechung dieser Sonate nicht verwertet. Ein kleiner Widerspruch scheint mir zwischen S. 66 und 257 über das Klavierquartett op. 60 zu bestehen. Nicht beipflichten kann ich, daß sich nicht feststellen läßt (S. 143; vgl. S. 160), ob das Klavierquintett oder die Sonate für 2 Klaviere früher entstanden ist. Meine längeren Ausführungen darüber in der Zeitschrift »Die Musikwelt« (Hamburg) vom Juni 1922 sind Ehrmann entgangen ebenso wie meine Entstehungsgeschichten der Brahmsschen Kammermusik- und Orchesterwerke in der Eulenburgschen Kleinen Partiturausgabe. S. 72 muß es Chopins E-moll-Konzert heißen: Otto Dorn, der S. 341 als lebend erwähnt ist, ist am 8. 11. 1931 gestorben. Der S. 382 genannte Geiger Ribaud ist natürlich Thibaud. S. 425 steht, der Briefwechsel von Brahms und Mandyczewski sei noch nicht veröffentlicht; die Veröffentlichung ist aber bereits S. 403 erwähnt. Die Hans v. Bülow geschenkte Handschrift der dritten Sinfonie (S. 351) ist jetzt leider in Amerika. Recht hat Ehrmann, daß die Karte an Astor (Briefwechsel 14) aus Mürzzuschlag 1885 (nicht 1883) zu datieren ist; die Gernsheimsche Sonate, für die sich Brahms bedankt, ist im Sommer 1885 erschienen. Endlich sei noch aus dem erstmalig ausgenutzten Tagebuch der Frau Laura v. Beckerath (S. 343) erwähnt, daß Brahms gesagt haben soll: Joachim fasse die Chiaconne zu blasiert auf und nehme sich zu große Freiheiten im Tempo — das sei kein Bachischer Geist mehr.«

Wilhelm Altmann

OTTO ERICH DEUTSCH: *Mozart und die Wiener Logen*, Zur Geschichte seiner Freimaurerkompositionen, herausgegeben von der Großloge von Wien. Verlag der Wiener Freimaurerzeitung, Wien.

PAUL NETTL: *Mozart und die königliche Kunst*. Die freimaurerische Grundlage der »Zauberflöte«. Verlag: Franz Wunder, Berlin.

Ein merkwürdiger Zufall beschert uns innerhalb kurzer Zeit gleich zwei Monographien über Mozarts Verhältnis zur Freimaurerei. Die bemerkenswerten neuen Ergebnisse der Arbeiten beider Autoren, die unabhängig voneinander die gleichen Gebiete durchforschten, rechtfertigen solches Bemühen. Auch wurde vorher das Thema zu einseitig nur entweder von seiten der Freimaurerkreise oder von seiten der Musikforscher behandelt. Erst durch ein Zusammenarbeiten und gegenseitiges Verständigen von diesen beiden Faktoren war eine Klärung der strittigen Einzelheiten möglich. Nun haben sich sowohl Deutsch als Nettl Zutritt zu den freimaurerischen Quellen zu verschaffen verstanden. Es handelt sich in den beiden Arbeiten nicht um eine Wiederholung des gleichen, sondern die Betrachtungsweise ist von verschiedenem Standpunkt aus erfolgt, so daß man keine der beiden Neuerscheinungen missen möchte. Deutschs Broschüre ist ein gedrängter Tatsachenbericht mit genauen Quellennachweisen, Abdruck der Mozart betreffeden Freimaurerdokumente, Literaturkritik und Beigabe von sehr geschmackvoll ausgeführten Bildreproduktionen. Knappheit, Sachlichkeit und wissenschaftliche Akribie sind die Hauptmerkmale dieser Arbeit. — Paul Nettl wendet sich offensichtlich an einen weiteren Leserkreis. Die Darstellung ist locker, eingänglich. Bei der Besprechung der Freimaurerkompositionen Mozarts fließt manche ästhetisierende Charakteristik ein. Auf Musik und Text der »Zauberflöte« ist ausführlich eingegangen. Auch die Freimaurermusik von Mozart erfährt, unseres Wissens hier zum ersten Male, eine zusammenfassende Sonderbehandlung. Durch einige Nachträge war es Nettl möglich, Einzelheiten der Forschungsergebnisse Deutschs seinem Buch noch einzuverleiben. Bei dem Einfluß, den der Stimmungskreis des Freimaurertums auf das Schaffen des reifen Mozart gewonnen, werden die beiden neues Material zutage fördernden Erscheinungen gewiß dem Interesse der Musikerkreise begegnen.

Roland Tenschert

MUSIKALIEN

BELA BARTOK: *44 Duos für zwei Violinen.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Weit über seine ungarische Heimat hinaus ist Bela Bartok als idealgesinnter Künstler geschätzt; auch ich verehre ihn ungemein als Schöpfer der m. E. viel zu wenig beachteten Oper »Herzog Blaubarts Burg«. In den letzten Jahren hat er sich ganz besonders um die Erforschung und Sammlung der alten ungarischen Volkslieder verdient gemacht; aber eine Welt trennt unsere deutsche Musik von dieser altungarischen, besonders in harmonischer Hinsicht. Jetzt hat Bartok nun eine Auswahl dieser Volkslieder für zwei nur in der ersten Lage gehaltene Violinen bearbeitet; aber ich kann nur davor warnen, diese Volkslieder, die hier unter dem gar nicht zutreffenden Titel »Duos« geboten werden, deutschen Kindern in die Hand zu geben; in vielen würde man damit jede Liebe zur Musik ertöten; diese Harmonik ist für deutsche Ohren unerträglich. Bartok scheint dies selbst zu glauben; sonst würde er nicht einigen Nummern, z. B. 4, eine das Ohr nicht verletzende andere Lesart beigegeben haben; so hat er z. B. den Schluß h eis in h e geändert. Wenn auch einige Nummern, z. B. das Spottlied (26), erträglich sind, so kann dies an der vollständigen Ablehnung dieser Duos nichts ändern. *Wilhelm Altmann*

PAUL HERMANN: *Kammersonate für Violine mit Streichorchester.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Eine nicht uninteressante Nachahmung der Violinsonate des 18. Jahrhunderts, leicht zu spielen; nur gar zu kurz nach jenem Vorbild gehalten; besonders bedauere ich, daß das mit warmer Melodik ausgestattete Largo nur eine Andeutung eines richtigen langsamen Satzes gibt. *Wilhelm Altmann*

OTTO ROY: *Neue Musik im Unterricht.* Verlag: Moritz Schauenburg, Lahr.

Als Heft 7 der »Beiträge zur Schulmusik« liegt hier eine Arbeit vor, die ein an sich problembelastetes Gebiet durch pädagogische Einstellung in ein neues Blickfeld zu spannen unternimmt. Psychologisch trifft es unbedingt zu, daß dem unvoreingenommenen kindlichen Tonalitätsbewußtsein in seinem Verhalten zu den Tonsprachen und Formen der verschiedenen Musikepochen keinerlei Schranken gesetzt sind. Es trifft auch bis zu einem gewissen Grade zu, daß die Struktur der neuen Musik und ihr »Gebrauchs«faktor zu den Voraussetzungen kindlichen Musizierens ein Verwandtschaftsverhältnis bekunden, welches mit artistischen Vorwürfen gegen seine »Primitivität« nicht wohl abzutun ist. Eine gewisse Einengung gerade bezüglich dieser psychologischen Zusammenhänge erfährt das vorliegende Heft, indem es sich auf Unterrichtserfahrungen an der höheren Schule beschränkt, wo »querverbindende« Einflußnahme der anderen Fächer für den Musikunterricht ganz besondere Verhältnisse schafft. Unter diesen Voraussetzungen sind die durchweg aus der Praxis gewonnenen Erfahrungen des Verfassers aufzunehmen. Einzelheiten werden nicht unwidersprochen bleiben dürfen. So kann die Kenntnisnahme von Vertonungen Georgescher Gedichte schon deshalb keine Querverbindung zu Deutsch herstellen, weil diese Gedichte ihrem Sinn wie ihrer Beschaffenheit nach einer Umsetzung in Musik sich nicht fügen; daß ferner unsere Zeit statt Gefühlsmusik tönend bewegtes Spiel will, trifft *so* summarisch keineswegs zu, ebenso wie mindestens Jungens keineswegs nur in spielerischem Bewegungsstil flach dahinmusizieren mögen: Jugendliche wollen immer problematisches, schon weil sie sich selbst in ihrem Verhältnis zur Umwelt immer problematisch sind. Daran ändert der zu gewaltsam parodistisch-überspitzter Aktualität hochgekrampfte Stil gewisser Nur-Heutiger (die morgen schon die Gestrigen sein werden) nicht das Geringste. Auch die angehängte Literaturauswahl läßt mancherlei Bedenken aufkommen. Die angeregte Beschäftigung mit der Dreigroschenoper muß durch die vom Verfasser selbst empfohlene Ausschaltung der »von Gemeinheiten und Schmutz starrenden Texte der Brechtschen Songs« notwendig verwirren, bestenfalls unwirksam bleiben; auch die Durchnahme Schönbergscher Klavierstücke scheint mir den psychologischen und geistigen Voraussetzungen einer Gemeinschaft von Schülern grundsätzlich nicht zu entsprechen. Dagegen sind sehr begrüßenswert die Erfahrungen, die mit den Tonwortsilben der Yale-Methode gemacht worden sind, weil diese Methode dem unfruchtbaren Streit zwischen Tonika-Do und Eitz ein Ziel zu setzen berufen scheint.

Das dünne Heft wirkt sehr anregend und kann zur Kenntnisnahme und Auseinandersetzung, an der es besonders im pädagogischen Lager nicht fehlen wird, nur empfohlen werden. *Hans Kuznitzky*

ANTONIO VIVALDI: *op. 4 Nr. 1 Violinkonzert, bearbeitet von Stephan Frenkel.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

War diese erste Neuausgabe wirklich nötig? Es gibt jedenfalls wertvollere Violinkonzerte Vivaldis in Neuausgaben, z. B. das von Sam Franko im gleichen Verlag herausgegebene, von Menuchim häufig vorgetragene op. 4 Nr. 6. Frenkel hat nicht bloß zu dem Streichkörper die Cembalostimme ausgesetzt und die Solostimme mit Fingersatz und Bogenstrichen versehen, sondern auch das sehr kurze Finale erweitert, m. E. überflüssigerweise einige Stellen eine Oktave höher gelegt; auch verdanken wir ihm eine Ausgabe mit Klavierbegleitung. Auch mit seinem Fingersatz braucht man keine höhere Lage als die fünfte; erhebliche Schwierigkeiten sind nicht vorhanden. *Wilhelm Altmann*

GHEDINI: *Bizzarria* für Violine und Pianoforte. Verlag: Universal-Edition.

Ein kleines Sätzchen für die Geige, in dem es von dynamischen und insbesondere agogischen Vorschreibungen förmlich wimmelt. Der Geigensatz ist steifer, schwerflüssiger, als man von einem Südländer erwartet, der Klaviersatz dürftig, die Modulation in der Harmonik nicht zwingend. Ein braver, begabter Anfänger hat sein Gesellenstück abgelegt.

Erwin Felber

HERBERT VIECENZ: *Divertimento für Violine, Viola und Cello.* Verlag: Henri Litolff, Braunschweig.

Dieses Werk bildet das erste Heft der von *Alfred Heuß* unter dem Titel »*Hausmusik der Zeit*« herausgegebenen Sammlung zeitgenössischen Musiziergutes und ist bei einem Preisausschreiben des Verlages mit dem ersten Preis ausgezeichnet worden. Wenn auch die Werke dieser Sammlung in ihren technischen Anforderungen den Rahmen, den die landläufige heutige Hausmusik spannt, nach der Angabe des Herausgebers etwas überschreiten dürfen, so kann ich doch meine Bedenken über die Anforderungen, die gerade dieses Werk stellt, nicht unterdrücken; ich will von den rhythmischen Schwierigkeiten namentlich der Fughetta und von den durch den häufigen Modulationswechsel bedingten heiklen Intonationen absehen, beanstande aber sehr, daß im ersten Teil die übrigens oft ganz willkürlich und unnötig im Violinschlüssel notierte Bratschenstimme ständig in Doppelgriffen gehalten ist, deren reine Ausführung häufig den meisten Dilettanten mißlingen muß. Ich nehme auch Anstand an dem Titel »Divertimento«, da es sich keineswegs um Unterhaltungsmusik, sondern um ein sehr ernst zu nehmendes, mit allen Finessen der Satzkunst ausgestattetes, mitunter sogar ausgeklügeltes Werk handelt. Gemessen an den beiden Streichtrios Max Regers, die m. E. Perlen heutiger Hausmusik sind, steht dieses Divertimento in bezug auf melodische Erfindung und Eingänglichkeit zurück; es wird sich aber immer mit Ehren behaupten, sicherlich auch im Konzertsaal. Für die äußere Wirkung ist es vielleicht nicht günstig, daß es nur aus einem recht langen Satz besteht, der ein Präludium, ein Thema mit 14 sehr abwechslungsreichen Variationen und eine Schlußfuge enthält. Am wenigsten gelungen erscheint mir das Präludium. Einzelne Variationen, besonders 4 und 5, sowie die Schlußfuge, sind ausgezeichnet. (Was werden übrigens die Violoncellisten zu den merkwürdigen Pizzicatostellen in Variation 9 sagen?) Es sollte mich aufrichtig freuen, wenn meine Bedenken übertrieben wären, wenn dieses Streichtrio sich einen festen Platz in der Hausmusik erorbern würde. *Wilhelm Altmann*

JOSEPH JONGEN: *op. 62 Poème héroique pour Violon et Orchestre.* Verlag: Schott frères, Bruxelles.

Dieses mir in der Ausgabe mit Klavierbegleitung vorliegende Werk darf als Violinkonzert in einem Satz bewertet werden. Durchaus modern, jedoch keineswegs hypermodern in der Harmonik gehalten, satztechnisch sehr fein gearbeitet, bringt es in seinem langsamen Teile feine Stimmungsmalerei und in dem Allegro marziale packende Melodik, stellt auch dem Solisten dankbare Aufgaben. Sehr wirkungsvoll und farbenreich scheint der orchestrale Teil gearbeitet zu sein.

Wilhelm Altmann

WALTER DRWENSKI: aus *op. 23, Wie schön leuchtet der Morgenstern.* Fuge für Orgel. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Für den Konzertvortrag recht zu empfehlen; das Werk eines in der Satzkunst sehr beschlagenen, mit allen Erfordernissen zur Ausnutzung des Instruments innig vertrauten Virtuosen und gediegenen Musikers.

Wilhelm Altmann

AUGUST HALM: *Klavierübung.* Ein Lehrgang des Klavierspiels nach neuen Grundsätzen, zugleich erste Einführung in die Musik. Zweiter Band, herausgegeben von *Willi Apel.* Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel.

Diesen zweiten Teil der Halmschen Klavierübung kann man füglich als eine der besten Schulen bezeichnen. Man geht wohl nicht fehl, wenn man das Wertvollste an ihr dem Herausgeber zuschreibt, der nach dem Tode Halms die Arbeit vollendet hat. Einteilung wie Aufbau des Stoffes verrät den feinen Musiker, der auch die technischen Errungenschaften der Neuzeit verwertet hat. Die Art, wie das Molltongeschlecht, das charaktervolle Spiel, die Pedalstudien, besonders die Pflege der linken Hand und das Akkordspiel in wertvollen melodischen Formen erläutert und musikalisch-begrifflich dargestellt wird, ist schlechterdings vorbildlich. Auch die rhythmischen und polyphonen Studien sind ausgezeichnet. Das Technische tritt glücklich hinter dem Musikalischen zurück und ist, wo notwendig, mit dem Musikalischen verschmolzen. Überhaupt durchzieht die ganze Schule ein wirklich aufbauender musikalischer Geist, der das musikalische Denken und Auffassen des Schülers weckt, und die Formen und ihre Gliederung schult. So wird das Kleinste in schöpferischer Weise dem Lernenden nahe gebracht. Selbst die gewöhnlichsten Fingerübungen sind durch rhythmische Varianten, besondere Wendungen und spielerisch-wertvolle Ausdeutungen (vgl. die »Gliederungsvarianten« S. 17!) auf ein musikalisches Niveau erhoben. Kleine Schönheitsfehler, die besonders die »Bewegungslehre« betreffen, fallen nicht so sehr ins Gewicht, da, was im Ausdruck und in der Beschreibung gefehlt, richtig gemeint ist. So sind die kleinen Abschnitte: »Ausbreiten und Zusammenziehen der Hände«, »Der Daumen als Mittelfinger«, »Grundlegende Bewegungen von Arm und Hand«, »Unabhängigkeit der Hände« verbesserungsbedürftig. Das läßt sich alles viel einfacher und klarer ausdrücken. Man merkt die Furcht des Musikers, die Dinge beim rechten Namen zu nennen. Warum nicht klassische Begriffe wie: *Rollung, Rollschwung, Kreisung* usw. vollwertig einsetzen, zumal mit ihnen alles gesagt wird?! Wozu dies Kleben an alten Begriffen wie: »Seitenschlag«, »Handkippen«, die völlig überholt?! Dabei trifft der Verfasser in manchem, wie »Sprung und Schwung«, »Befreiung der Hände von den Tasten« u. a. m. den Nagel auf den Kopf. Bei den »Fingerübungen« I fehlt die Ausführung der »gebundenen Spielweise«; ebenso beim Abschnitt Akkordspiel. Das einzige, was ich persönlich für nicht gut, ja fehlerhaft halte, ist die Anleitung zum »Unter- und Übersetzen«. »Von Drehungen und Seitenbewegungen der Hand — so wichtig sie späterhin beim Tonleiterspiel sind (!!) — sehe man zunächst nach Möglichkeit ab, eben um den Daumen zu größter Aktivität zu *zwingen*« (!!), heißt es im Text. Nun steht erfahrungsgemäß fest, daß durch die »erzwungene« Aktivität des Daumens gerade seine Versteifung und Verkrampfung hinein- statt herausgebracht wird. Die besondere Empfehlung einer *»nicht festgespannten«* Handhaltung ändert daran gar nichts; denn jeder Anfänger versteift eben den meist an sich schon verkrampften Daumen beim aktiven Unterschieben *noch mehr.* Die funktionelle Bedeutung der Schwingung, Rollung und Gleitung für die Ablösung der Hand ist leider nicht erkannt. All das läßt sich aber unschwer bei einer Neuauflage verbessern. Über das Beispielmaterial der ausgewählten Stücke und Themen kann man nur des Lobes voll sein.

EMIL FREY: *Bewußt gewordenes Klavierspiel und seine technischen Grundlagen.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Das ist das erste und wirklich beste technische Studienwerk, das, auf völlig moderner Grundlage aufgebaut, sich klar und offen zu den natürlichen Bewegungsgesetzen und Funktionen unseres Spielkörpers bekennt, wie wir sie seit fast dreißig Jahren entwickelt und empfohlen haben. Frey könnte mein Schüler sein, so vorzüglich hat er meine Bewegungslehre ausgelegt. Endlich werden die drei großen Funktionen: Schwingung, Rollung und Zitterbewegung (= Vibrato) richtig gewürdigt. Auch die Gleitungen erhalten ihre praktische Wertung. Der veraltete Legato-Begriff wird glatt über Bord geworfen, denn das Aushalten der Töne mit auf dem Boden der Tasten angeschraubten, festgequetschten Fingerspitzen ist nicht nur zu nichts nütze, sondern schadet nur. Daß jede Verlagerung der Hand eine Verlagerung der Armachse voraussetzt und daß das Binden der Töne natürlicherweise nur mittels einer feinen schwingenden, rollenden oder gleitenden Bewegung der Hand und des Armes ermöglicht wird, wird hoffentlich nunmehr auch dem hartgesottensten Reaktionär von Schulmeister klar werden. Ich möchte noch hinzufügen, daß die gebundene Spielweise einer Folge von Tönen von der Ge-

schwindigkeit abhängig ist. Exakte Versuche haben ergeben, daß man nur 8 bis 10 Töne pro Sekunde gebunden spielen kann. Bei 12 Tönen pro Sekunde nähert sich die Wirkung schon dem Leggiero oder dem ungebundenen »perlenden« Spiel, — und zwar aus dem einfachen Grunde, weil die Tasten bei solcher Geschwindigkeit die Dämpfergrenze so schnell passieren, daß ein Legato unmöglich ist. Auch weiß jeder Pianist, daß oft die beste Bindung erzielt wird, wenn man mit den Fingern *ganz leicht und lose über die Tasten hinkrabbelt* (rollt oder gleitet), also das Gegenteil der alten Fingerdruck- und Quetschmethode befolgt. Gewisse Ausstellungen betreffen einmal den Ausdruck: »Seitlich gerichtetes Vibrato«. Das sog. Tremolo und der Triller unterliegen lediglich und absolut der *Rollung*. »Vibrato« ist der Fremdausdruck für *Zitterbewegung*. Zittern = Vibrieren tut die Armachse nur bei schnellem Wechsel von Beuge- und Streckbewegungen des Unterarmes. Es geht nicht an, die Rollbewegungen als »Vibrato« anzusprechen. Hier muß eine Einigung der Begriffsbestimmung erzielt werden. Sodann halte ich die Fesselfingerübungen Nr. 20 für überflüssig und bedenklich. Es ist doch nur die *Schnellkraft* der Finger zu entwickeln. Und die entwickelt man viel besser durch loses Wippen und Schrippen der freien, *nicht festgelegten* Hebel! Endlich ist der Abschnitt: »Klangformung und Gehör« verbesserungsbedürftig. Hier sind die modernen Gehörbildner und »Methoden«, wie die Tonika-Do und die Eitzsche Wortton-Methode, viel weiter vorgeschritten. Ansonsten erkläre ich das Werk als das idealste der Zeit, weil es dem berufsmäßigen Pianisten und Musiker den richtigen Weg weist, und auf Grund unserer Mittel schnellstens zum Ziele einer lockeren und mühelosen Technik führt.

R. M. Breithaupt

»SCHOLASTIKUM« III, *Oberstufe Reihe I.* (6 Hefte.) Verlag: Collection Litolff, Braunschweig.
Die von dem rührigen Verlag fortgesetzte dritte Sammlung älterer historischer Stücke birgt wiederum ein ausgezeichnetes Übungsmaterial für kleinere Orchester, etwa in der Besetzung: Flöte, dreifache Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Klavier (als Continuo). Sie gibt uns einen Querschnitt durch die Zeit vom 15. bis zum 18. Jahrhundert in leicht ausführbaren Arrangements, deren Brauchbarkeit nur der recht ermessen kann, der selber einmal in seiner Jugend unter der Stoffnot passender Studienwerke für eine kleine Orchesterbesetzung gelitten hat. Den Schulorchestern und den ihnen verwandten kleinen Instrumentalvereinigungen und Hausmusiken bieten die Stücke jedenfalls eine abwechslungsreiche und gediegene Speise. Die fein und klug geschriebenen »Vorberichte« dienen zur historischen Orientierung. Die Auswahl der Werke verrät die Hand eines Sachkenners. Von zwei Madrigalen der Frührenaissance und Tänzen des Frühbarock geht es zur Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts, dann zu Händel und Bach, und von da zu Gluck (Chaconne aus »Orpheus und Eurydike«), Stamitz und Dittersdorf (2. Satz aus der Sinfonie »Die vier Weltalter«). Den Beschluß bilden zwei wenig bekannte Stücke von Haydn (Finale aus der Sinfonie Nr. 35 »Der Schulmeister«) und Mozart (Andante aus der Ouvertüre zu der Oper »Lucio Silla«). Nimmt man die ersten beiden Sammlungen hinzu, so haben wir hier ein geschichtliches Quellenmaterial, dessen Musiziergut zu den besten seiner Art gehört. Dem Verlag und Herausgeber, wie besonders dem Anonymus der historischen »Vorberichte« gebührt der Dank aller kleinen und großen Musikanten. *R. M. Breithaupt*

MAX TRAPP: *Sonatine für Klavier* op. 25. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
Ein wirkliches Kleinod linearer Satzkunst, das sich allen jungen Musikern von selbst empfiehlt. Das zweistimmige »Präludium« ist von bachischer Strenge und Durchsichtigkeit. Die »Arietta« birgt, trotz gewisser Herbigkeiten im Klang, ein schlichtes mystisches Bekenntnis. Besonders fein der Schluß! Das »Finale« mutet in seinem quirligen Charakter, den gebrochenen Dreiklangsfiguren und dem einfachen Läuferwerk wie eine »Gigue« der älteren französischen Suitenform an. Es ist ein feines, scharf profiliertes Stück voll Anmut und springlebendiger Laune.

PAUL GRAENER: *Drei Klavierstücke.* Collektion Litolff, Braunschweig. *Drei schwedische Tänze* op. 98. Verlag: Bote & Bock, Berlin.
Die drei Klavierstücke Graeners sind kleine reife Meisterwerke von volkstümlichem Wert. Sowohl das Pastorale (»Heidelandschaft«) wie besonders das zweite Stück (»Choral im Grünen«) sind den besten »Liedern ohne Worte« gleich zu achten. Das Schlußstück (»Wolken und Wind«) mit seinem kapriziösen Wechsel von $^3/_8$-, $^4/_8$- und $^6/_8$-Takt ist ein lustiges Scherzo, das so recht beweist, daß das Meister-

liche und Könnerische im Einfachen und im — Weglassen liegt. — Ebenso sind die »schwedischen Tänze« zu bewerten, die das Schlichte und Volkhafte Lapplands, Östergöths und Dalekarliens in einem klaren kernigen Klaviersatze festhalten. Bemerkenswert sind die offenkundigen Anklänge der lappländischen Weisen an gewisse Wendungen im 1. Satz von Graeners Klavierkonzert a-moll, wodurch sich dessen Holzschnittfaktur erst so recht erklärt.

NICOLAS MEDTNER: *Romantische Skizzen für die Jugend.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Die »Skizzen« sind für eine reichlich reife Jugend erdacht. Leider sind sie auch reichlich grüblerisch und klanglich trübe. Jedenfalls halten sie keinen Vergleich mit Medtners früheren »Märchen« aus. Man merkt die feine Hand, das Gekonnte, aber die melodische Erfindung ist mit wenigen Ausnahmen matter, als wir es von dem Meister der prachtvollen g-moll- und a-moll-Sonate sonst gewohnt. Die Märchenstücke (»Vögleins Märchen«, »Der Leierkastenmann«, »Der Bettler«) sind in ihrem kapriziösen Charakter noch die besten, obwohl das e-moll-Stück an Rameaus »Tambourin« gemahnt, trotz der rhythmischen Verschiebung. Überhaupt haben gewisse archaisierende Elemente und lineare Konstruktionen anscheinend den Stil ungünstig beeinflußt. Darunter leiden besonders die »Préludes«, die etwas gekünstelt erscheinen. Nur die kleine »Sarabande« ist ein feines graziöses Kabinettstück. Das banale C-dur-Thema der »Hymne« sinkt sogar bedenklich unter die künstlerische Mittellinie. Originell ist das zweistimmig-lineare Eingangsthema in »Zarter Vorwurf«. Aber man wird auch dieses Stückchens nicht recht froh. Es fehlt wohl das Sonnige und Kindhafte im Klang. Ich mag das Grau in Grau mancher russischer Novellen auch nicht.

W. STOLTE: *Musizierstücke für 2- und 3-Melodie-Instrumente.* Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.

Die 50 kleinen Melodiestücke für Blockflöte und Streichinstrumente sind ein treffliches Übungsmaterial zur Wiederbelebung der Volkskunst. Die Bildung des Gehörs, das geistige Erfassen der rhythmischen und motivischen Gliederung eines Stückes kann gar nicht besser vorbereitet werden als durch diese kleinen Instrumentalsätze, die über kleine zweistimmige Perioden, den Kanon, Tanz- und Marschrhythmen abgewandelt werden. Der Nutzeffekt liegt auf der Hand, zumal die Sammlung sich ohne Not mit dem Gesangsunterricht verschmelzen läßt.

* ECHO DER ZEITSCHRIFTEN *

KAMPF GEGEN MUSIKALISCHE REAKTION

Von FRITZ VON BORRIES

Die nationalsozialistische Bewegung hat sich die Aufgabe gestellt, neue Werte zu prägen, eine neue Zukunft zu gestalten, kurz, eine neue Weltanschauung in die Tat umzusetzen. Wie wir sehen und erleben, gelingt das auf dem Gebiete des öffentlichen Lebens und der Politik in hervorragendem Maße. In dieser Hinsicht kann nach den stürmischen Umwälzungen der letzten Wochen niemand mehr im Zweifel sein, daß es sich hier nicht um die Wiederherstellung vergangener Zustände, um eine *Restauration*, sondern vielmehr um eine völlige Neugestaltung, um eine *Revolution* handelt. Unsere nationalsozialistische Volkserhebung macht es sich da wahrlich nicht »bequem«, sondern weist kämpfend neue Ziele. Gerade auf dem hier in den Vordergrund gerückten musikalischen Gebiete liegt diese Gefahr in besonders hohem Maße vor. Denn hier ist die Möglichkeit nur zu leicht gegeben, es sich »bequem« zu machen und unser Ziel darin zu erblicken, zu dem Altgewohnten zurückzukehren, uns nur in ausgefahrenen Gleisen zu bewegen. Das aber würde dem Geiste unserer Bewegung völlig zuwiderlaufen. Außerdem entspräche das auch nicht unserer geschichtlichen Erkenntnis des Gewordenen, die doch gerade für den Nationalsozialismus richtunggebend ist. Sind nicht alle unsere großen Musiker — ich nenne nur Beethoven, Wagner, Reger — zu ihrer Zeit als unverständlich und revolutionär verschrien gewesen? Und heute blicken wir bewundernd zu ihnen als den tiefsten Kündern deutscher Volksseele auf! Sie haben es sich auch wahrhaftig nicht »bequem« gemacht, sondern verzweifelt um die Gestal-

tung des Geistes ihrer Zeit gerungen, den sie kraft ihres Genies nur klarer erkannten als ihre Zeitgenossen. Um diese Erkenntnis und Gestaltung des Geistes der Zeit handelt es sich auch für uns heutige schaffende Musiker. Wir können als politische Revolutionäre nicht künstlerisch nur schon längst Dagewesenes wiederholen oder uns damit begnügen, Ausdrucksformen vergangener Zeitabschnitte wahrzunehmen. Wir leben weder zur Zeit Lortzings noch in der einer bürgerlichen Romantik. Hier darf kein Irrtum entstehen und kein Zugeständnis gemacht werden! Denn das würde zur Herrschaft des Mittelmäßigen führen, nicht aber *Höchstleistungen* erzielen, die neugestalteter Ausdruck *unserer* Zeit sind. So wie Adolf Hitler unser ganzes Volk *führt*, sollen auch wir Künstler *führen*, nicht aber uns treiben lassen!

Gewiß, wir lehnen die *atonale* Musik, die unselige Beherrscherin der letzten 14 Jahre ab, weil sie *volksfremd, unorganisch* und schließlich auf *reiner Willkür* beruhend und deshalb zerstörend ist. Um so weniger dürfen wir aber in den Fehler verfallen, etwa jede eigenwillige, fortschrittliche Gestaltung abzulehnen, und zu einer *billigen* Volkstümlichkeit zu gelangen, die nicht die seelischen Bewegungen des Volkes in ein gesteigertes, konzentriertes, unserer *heutigen* Zeit entsprechendes künstlerisches Erleben emporhebt, sondern schließlich dem Volke nur *nach dem Munde* redet.

Auch in unserem heutigen musikalischen Schaffen muß der heiße Atem unserer nationalen Revolution lodern. Wir schaffenden Musiker haben die unabweisbare Pflicht, in unseren Tönen das gewaltige Erleben unserer Zeit widerzuspiegeln. Volkstümlich sein heißt nicht dem Geschmack breiter Schichten schmeicheln, ihm nachgeben, um äußeren Erfolg zu haben, sondern vielmehr, aus unserer Volksverbundenheit heraus das große, neue Geschehen auch *künstlerisch neu* und *zukunftweisend* gestalten!

(Deutsche Kulturwacht 1. 7. 33)

DIE ORGELBEWEGUNG IM NEUEN DEUTSCHLAND

Albert Schweitzer wandte sich schon um die Jahrhundertwende gegen die rückhaltlose Vernichtung alter Orgeln und stellte dem Orgelbau neue Forderungen. Seinem Mahnruf folgte später die Norddeutsche Orgelbewegung, die durch die Orgeltagung in Hamburg-*Lübeck* 1925 entstand. Die Orgelbewegung ist eine Zusammenfassung der um die Erneuerung der Orgelkunst bemühten Kräfte, sie erfaßt heute den weitaus größten Teil deutscher Orgelfachkreise; sie will eine arteigene Orgelkunst wiederherstellen und die Gesinnungstreue gegen die ursprüngliche Bestimmung der Kirchenorgel als liturgisch gebundenes Instrument wiedererwecken; sie wendet sich gegen die Entwicklung der Orgel vom Kunstwerk zum Fabrikerzeugnis, indem sie auf die alten deutschen Meisterwerke einer Zeit hinweist, in der sich dienende Gläubigkeit mit handwerklicher Kunst paarte. Ihre Anhänger haben erkannt, daß nur die Ehrfurcht vor bodenständigem Kulturgut vereint mit dem Willen des Weiterbauens von solcher Anknüpfung nur aus der Sackgasse der unfruchtbaren Individualisierung der Orgelinstrumente führt die Pfeifengruppen als »Einzelwesen« sollen sich künftig wieder dem Gesamtorganismus, dem »Pfeifenstaate« einfügen. »Jede Stilperiode aus ihrem eigenen organisch gewordenen Wesen — mit dem sich daraus ergebenden Gesetzmäßigkeiten an Ausdrucksform und Ausdrucksart — klar zu erfassen, ist der fördernde und befruchtende Wille unserer Tage.« So manifestiert der Thomaskantor, Freund und Wegbereiter Max Regers, Prof. Dr. Karl Straube in dem Vorwort zur zweiten Auflage eines Bandes »Alte Meister des Orgelspiels« die geistigen Grundlagen der Orgelbewegung in spieltechnischer Hinsicht. Dementsprechend sind also Bach und die alten Meister ebenso in einer nicht romantischen Auffassung, wie etwa Reger und seine Zeitgenossen in der ihnen gemäßen Auffassung wiederzugeben.

Die Orgelbewegung bekennt sich als eine der nationalen Erneuerung innerlichst verwandte Erneuerungsbewegung auf Grundlage einer kultischen Verwurzelung, gemeinschaftsgebundenen Kraft und volkhafte Grundlage aller wahren Kirchenmusik, auch einer gegenwartsgemäßen. Führende Kirchenmusiker Deutschlands, vornehmlich die an der Orgelformbewegung interessierten, haben sich kürzlich in Berlin zusammengefunden und folgende Erklärung abgefaßt:

Die nationale Erneuerung hat die Kirche wieder in den Blickpunkt des *ganzen* Volkes gerückt. Wir, die wir seit langem an der Erneuerung der Kirchenmusik und des Orgelwesens arbeiten, erleben es heute mit tiefer Freude, daß sich das Verlangen breitester Schichten unseres Volkes wieder auf die Kirchenmusik richtet. Wir verhehlen uns nicht, daß damit auf diejenigen, die heute in maß-

geblicher Stellung an der Erneuerung der Kirche und des kulturellen Lebens im Staate arbeiten, eine besonders ernste Verantwortung fällt. Diese Verantwortung wird um so größer, als wir gegenwärtig schwere Gefahren für die Ausrichtung des Dienstes, den die Kirchenmusik unserer Kirche und damit dem deutschen Volke leisten soll, heraufziehen sehen. Darum fühlen wir uns zu folgender Erklärung verpflichtet:

»Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die im Konzertsaal beheimatet ist. Die Orgel darf nicht zum Schauplatz virtuoser Eitelkeit werden. Die Musik im Gottesdienst ist nicht Selbstzweck, sondern Dienst an der Verkündigung.

Wir bekennen uns zu der *gemeinschaftsgebundenen* Kraft aller Kirchenmusik, wie wir sie vor allem in der Musik unserer evangelischen Kirche von Luther über Schütz bis Bach und an den Meisterorgeln dieser Zeit erlebt haben. Unsere Bewegung ist nicht zuletzt im Kampfe gegen zersetzende Kräfte des Liberalismus und Individualismus entstanden.

Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine bürgerlich-liberale Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die nicht aus der Gemeinschaft herausgeboren ist. Eine zuchtlose, selbstgenießerische Musik, die den einzelnen nicht über sich selbst hinaus in die Gemeinde hineinstellt, hat in der Kirche kein Heimatrecht und hat auch mit dem künstlerischen Wollen des jungen Deutschland nichts gemein.

Wir bekennen uns zur *volkhaften* Grundlage aller Kirchenmusik.

Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine *nichtbodenständige, kosmopolitische* Kunst als deutsche evangelische Kirchenmusik dargeboten wird.

Wir bekennen uns zu einer *gegenwartsgemäßen* Kirchenmusik auf der Grundlage der vorstehenden Sätze. Wir glauben, daß Gott, wenn es ihm gefällt, unserer Zeit das neue Lied schenken wird, auf das wir warten.

Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine geistig-reaktionäre Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die keine lebenzeugende Kraft besitzt, sondern sich als Kind einer vergangenen geistigen Epoche erweist. Wir werten die Gegenwartsnähe der Kirchenmusik nicht in der Art des Historismus nach ihrer zeitlichen Entstehung, sondern nach der Kraft, mit der sie unmittelbar zum Geschlecht unserer Tage zu sprechen weiß. Es ist ein Irrweg, wenn man aus der Haltung eines geistig überwundenen, rein technisch orientierten Zeitalters heraus die Orgel nicht als Organismus, sondern in erster Linie als technisches Erzeugnis betrachtet.«

Unterzeichnet haben u. a.: Professor Dr. *Karl Straube*, Thomaskantor, Leipzig; Professor Wolfgang Reimann, Berlin; Professor *Günther Ramin*, Leipzig; Landeskirchenmusikdirektor Erwin Zillinger, Schleswig; Landeskirchenrat Dr. Chr. Mahrenholz, Hannover; Pfarrer Lic. Dr. Söhngen, Berlin; Oberregierungsrat Dr. Bodo Ebhardt, Potsdam; Kirchenmusikdirektor Gustav Knak, Hamburg; Organist *Walter Kraft*, Lübeck.

Eine zustimmende Erklärung, von 29 führenden Kirchenmusikern aus Hamburg, Schleswig-Holstein und Lübeck unterzeichnet, wurde den in Berlin am 17. und 18. Mai versammelten Führern der Orgelbewegung zur Kenntnis gebracht. Weiterhin stimmten der Erklärung u. a. zu: Orgelbaumeister *Karl Kemper, Lübeck;* Organist Paul Kickstat, Altona; Domorganist Richard Liesche, Direktor des Domchores, Bremen; Organist *Hugo Distler*, Lübeck.

(Lüb. Anzeiger und Zeitung 13. 7. 33)

KANN MAN DIE PHILHARMONIKER KAUFEN?

UM DIE EHRE DES »PHILHARMONISCHEN ORCHESTERS BERLIN«!

Wir haben in Deutschland ein Orchester, dessen Erhaltung eine der wichtigsten Kulturverpflichtungen ist. Nicht nur der engeren Heimat wegen, sondern um auch durch Reisen im Ausland unseren Volksgenossen, den draußen im Ausland lebenden Deutschen, den Kontakt mit deutscher Musik und mit deutschen Künstlern nicht zu rauben. Dies, zusammen mit dem allgemein gültigen Urteil, daß es sich um eines der besten Orchester der Welt handelt, rechtfertigt die diesem Orchester vom Staat gewährten Subventionsmittel. Daß das Orchester aber mehr denn je bedacht sein muß, aus eigenen Kräften diese Subventionen zu entlasten, ist selbstverständlich. Rücksichtsloser *Abbau von phantastischen Dirigentengehältern* ist Grundbedingung, die zweite, daß sich das Orchester entscheidet, ob es eine für jeden käufliche Vergnügungsinstitution bleibt oder ob es wieder Dienerin für reinste Kunst und Kultur werden will. Man sage nicht, daß das Mittel den Zweck heilige, das wäre eine Art moderner Ablaßkrämerei, die zudem das Gegenteil von dem erreicht, was sie bezweckt. Zur Erläuterung:

Es ist die Sitte eingerissen, »Dirigenten«, die sich ein Konzert mit den Philharmonikern *kaufen* können, auch ein Volkstümliches Konzert zu überlassen. Kann man schwer etwas gegen Dirigierkomplexe unternehmen, ist es sogar verständlich, daß mit Geld eben auch das Beste zu kaufen ist, *so muß mit allem Nachdruck dagegen protestiert werden*, daß die Leitung von volkstümlichen Konzerten in die Hände von *Nichtskönnern* gerät. Das füllt nämlich nicht die Kassen. Der gesunde Teil der Hörer wird sagen: »die volkstümlichen Konzerte taugen nichts« und wird zu Hause bleiben, der weniger gesunde wird von Konzertkunst einen seinen Radio-Übertragungen gleichen Eindruck bekommen und auch zu Hause bleiben. Der erste Fall, Erziehung zum Konzertüberdruß, ist tragisch, der zweite, staatlich subventionierte Verbildung statt Erziehung, ist ein *Verbrechen.* Ob man gewillt ist, eine Presse, die diesen Mißständen klar und deutlich entgegenarbeitet, ernst zu nehmen, bleibt den verantwortlichen Geistern vorbehalten, bei Nichtbefolgung sagt man der *deutschen* Presse einen Kampf an, den diese bestimmt nicht verlieren wird. Nach dem »eigenen Abend« von Werner Jansen protestierte man gegen sein Dirigieren, die Folge war, daß er ein volkstümliches Konzert erhielt. Genau so war es bei Herrn Sevitzky usw. Melichar dirigierte, während man den begabten Leo Borchard nicht wieder ans Pult ließ. Was das noch mit Kunst und Kultur zu tun haben soll, würden wir gern erfahren. Selbst auf den hartgesottensten Musiker müssen Zustände wie die geschilderten demoralisierend wirken. Die Philharmoniker haben die Pflicht, für Wiederherstellung ihrer Ehre schleunigst etwas zu tun. Sie haben fernerhin die Pflicht, dem Volk, das ja schließlich die ihnen zufließenden Subventionen trägt, auch in den volkstümlichen Konzerten wieder ein unentbehrlicher Kulturfaktor zu werden. Dazu gehört auch, daß sie sich unter einem Dirigenten wie Prüwer nicht mehr zur Schändung deutscher Komponisten hergeben, oder hat jemand das Herz, das Herunterwürgen der 9. Beethoven-Sinfonie anders als Schändung zu nennen?

Neben diesen Forderungen rein künstlerischer Natur erhebt sich noch eine, die das wiedererwachte Volk stellen darf: Es hat *genug von der vorzugsweisen Beschäftigung jüdischer Dirigenten*, und sollten verantwortliche Stellen hier irgendwie »vorbelastet« sein, so erklären wir rücksichtslosen Kampf, der auch aus anderen Gründen nicht sehr lange aufzuschieben st. Dies zur Orientierung. Wir hoffen, daß man von einem Orchester aus, dessen Migtliedschaft ja auch nur durch Begabung und nicht durch käuflichen Erwerb erreicht werden kann, auch einmal begabte, wenn auch mittellose Dirigenten, vor allen Dingen des jungen Nachwuchses, aufs Podium stellt. *J. H.*

(Deutsche Wochenschau Nr. 17)

DIE ZERSTÖRUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

Von Dr. HERMANN UNGER

Keine Kunst hat in solchem Maße unter der Nachwirkung falsch verstandener und verkehrt angewandter Schlagworte zu leiden wie die Musik. Schon, daß man sie eine »allgemeine menschliche Kunst« nannte, erweist sich gegenüber der unumstößlichen Tatsache als irrig, daß wir heute wohl chinesische, indische, arabische, griechisch-römisch antike Poesie, Malerei, Plastik genießen und werten, daß wir aber für die Musik dieser Kulturvölker nicht die mindeste Anteilnahme aufbringen können. Aber wir ziehen keine Lehre daraus, und so wurde und wird noch immer jenes Geschrei von der »Internationalität der Musik« zum Verhängnis der deutschen. Wobei man, vielleicht sogar wider besseres Wissen, die Feststellung übergeht, daß alle jene schöpferischen Musiker unserer Zeit, die »Wertbeständiges« geleistet haben, überzeugte und teilweise sogar recht radikale Nationalisten waren oder noch sind, so etwa die Russen Mussorgski, Strawinskij und Prokofjeff, der Franzose Debussy, der Tscheche Janacek, die Ungarn Bartok und Kodaly, der Italiener Malipiero. Daß gerade die deutschen Romantiker es waren, die jenen fremdnachbarlichen Musikkulturen erst die Zunge lösten, daß Robert Schumann dem Polen Chopin, Mendelssohn dem Dänen Gade, Liszt dem Franzosen Berlioz, dem Tschechen Smetana, Brahms dem Tschechen Dvorak den Boden bereiteten, auf dem heute deren Nachtreter Ernte halten, wird so völlig übersehen, daß man im Gegenteil eben jene Romantik heute der jungen musikalischen Generation als grobe Abwirrung vom Wege der Musik vorhält und daß als Losung des Tages ausgegeben wird: Los von Deutschland!

Seltsam berührt dabei nur das eine: daß dieses selbe weltpolitisch und weltmoralisch verfemte Land, dessen Verarmung in der Statistik der Selbstmörder ihren grellen Widerschein erfährt, zum Lieblingsaufenthalt aller musikalischen Ausländer geworden ist, die weniger bei uns sind, um hier, wie es wohl früher üb-

lich war, zu studieren (wie es der Norweger Grieg, der Russe Glinka getan haben), als vielmehr, weil nun einmal das Lämmlein des armen Mannes besser zu schmecken scheint als das des Reichen. Und im Gegensatz zum armen Mann des Evangelisten, fühlt sich der arme deutsche Michel geschmeichelt, den fremden Gästen den Tisch decken zu dürfen, und jeder noch so Fremde steht uns innerlich näher als der politisch andersdenkende Bruder. Das Ausland weiß das, verachtet und belächelt es, und nutzt uns zugleich nach besten Kräften aus. Man nehme sich doch nur einmal die Mühe, eine Statistik darüber aufzustellen, was heute in deutschen Konzertsälen, von deutschen Dirigenten, an deutschen Opernhäusern aufgeführt wird, und man wird erkennen, daß — mit Ausnahme der gangbarsten klassischen und einiger romantischen Werke der deutschen Musik, die durch die *Gewohnheit* des Publikums gehalten werden — weitaus das Fremde und vom Fremden bei weitem nicht immer das Bessere überwiegt.

Wen trifft die Schuld daran? Uns alle. Zuerst unser Publikum mit seiner Eselsgeduld einem Spielplan gegenüber, der nur den Ehrgeiz so mancher streberischer Dirigenten und Regisseure bekundet, durch »eigenschöpferische«, also das Werk mißbrauchende Interpretation oder durch »sensationelle«, also unkünstlerische Werkwahl auf Kosten des Steuerzahlers und des deutschen Schaffenden seinen werten Namen möglichst oft in die Presse zu befördern und so die Aufmerksamkeit »größerer Plätze« zwecks guter Karriere auf sich zu lenken.

Dann die Kritik, in der sich neuerdings, im Gegensatz zu den Älteren und Besonnenen, eine jugendlich unbekümmerte und fachlich oft recht schwach beschlagene Gruppe derer breitmacht, die jene streberischen Experimente lobhudelnd unterstützen. Auch sie werden teilweise getrieben von dem brennenden Ehrgeiz, von der »Konjunkturbewegung« mit emporgetragen zu werden.

Die Stadtverwaltungen, die bei der Besetzung der Kunstämter, anders als das Ausland, nicht zunächst nach eigenstämmigen Kandidaten fragen, so daß heute über die Hälfte dieser Stellen in den Händen Fremder sind.

Die deutschen Politiker, die, im Parteikampf verstrickt, vergessen haben, daß ihnen außer den wirtschaftlichen auch die künstlerischen Interessen ihres Volkes zur Wahrung anvertraut sind.

Und endlich alle jene Deutschen, die wohl gern auf das Fremde schimpfen, aber nicht das geringste von sich aus tun, um ihrer eigenen Kunst und ihren Künstlern beizustehen. Jene Deutschen, die immer gern mit ihrer nationalen Gesinnung bei der Hand sind, wenn es Parteifeste zu feiern gilt, die jedoch in künstlerischer Hinsicht die Bettelsuppen der Operetten-, der Jazzmusik gierig schlürfen, die den Besuch ernsthafter Veranstaltungen, auch wenn sie wirtschaftlich zu tragen wären, den andern überlassen und sich dann bequem über deren »Vordringlichkeit« auslassen.

Wo blieb und wo bleibt die nationale Kulturpflege? Wie wenige unserer deutschen Dirigenten, Sänger, Pianisten, Intendanten erinnern sich ihrer eigenen Landsleute! Aber wie fix sind diese selben Leute, die uns oft gegen den Willen der Öffentlichkeit mäßige fremde Ware aufdrängen, wenn sie mit gut deutscher Übersachlichkeit »Kritik« an der deutschen Musik üben!

Es ist heute in Deutschland kaum mehr möglich, gesunde Kritik zu üben, ohne sofort von denen, die damit unzufrieden sind, als Parteimann gebrandmarkt zu werden. Musik war aber zu keiner Zeit Parteisache. Daß ein großer Teil jener fremden Gäste sich in unser Parteileben einmengt und, vom deutschen Steuerzahler meist recht gut bezahlt, einen modischen Salonkommunismus pflegt, das berührt offenbar die deutsche Ehre nicht. Das erscheint vielmehr als schick. Inzwischen vegetieren unsere Konzert- und Operninstitute und stehen in Gefahr, aufgehoben zu werden. Ihre Angehörigen werden ihrer Existenz beraubt, indessen Sport und Vergnügungsveranstaltungen an Raum gewinnen. Die Masse der Seichten mehrt sich, die den volksbildnerischen Bestrebungen der Musiklehrerschaft und so manchen Rundfunkintendanten die schwersten Hemmungen bereitet.

Heute, wo alles, wie der Kultusminister Grimme es einmal ausdrückte, allein durch die hinter jedem einzelnen stehende Organisation durchzusetzen ist, kann nur die Bildung kultureller »Zellen« innerhalb der großen, noch deutsch empfindenden Verbände helfen, die von sich aus dann wieder auf die Presse und damit auf Publikum wie Verwaltung wirksam übergreifen. Die parteipolitische Selbstzerfleischung des deutschen Volkes läßt freilich wenig Hoffnung, daß die Notwendigkeit solcher Hilfsmittel auch nur erkannt wird. Ohne nationalen Willen aber muß auch die deutsche Musik, trotz aller »Erfolge« der einzelnen und im einzelnen, zugrunde gehen.

(Düsseldorfer Nachrichten, 21. 3. 1933)

EIN SCHWEIZER »FREUND« THOMAS MANNS

GEHÄSSIGE ANGRIFFE GEGEN PROF. HANS PFITZNER

Daß das Münchener Manifest gegen die sattsam bekannte Wagner-Rede Thomas Manns, das u. a. auch die Unterschrift Hans Pfitzners trug, in der Schweiz mit gemischten Gefühlen aufgenommen würde, war vorauszusehen. Die »Neue Züricher Zeitung« schickte ihr jüngstes Redaktionsmitglied, Dr. Willi Schuh, zum Gegenangriff vor. Dieser Schuh, der bisher die eidgenössischen Grenzpfähle kaum von außen besehen hat, benutzte die Gelegenheit, um einmal gehörig gegen das neue Deutschland loszulegen. Er machte sich den ganzen Phrasenschwall der deutschen Exilisten zu eigen und fühlte sich als Kapitolswächter der bedrohten Demokratie. Natürlich bekam auch Pfitzner eine kräftige Lektion erteilt.

Prof. Hans Pfitzner blieb die Antwort nicht lange schuldig. Am 2. Juli wandte er sich in der »Frankfurter Zeitung« gegen das »Adjutantengeschmeiß« der Anhänger Thomas Manns, mit einem eindeutigen Seitenhieb auf die N. Z. Z. Pfitzner selbst hält kritische Äußerungen über Wagner, wie sie Thomas Mann in geschmackloser Form in Wort und Druck verbreitete, in engem Kreise unter Deutschen für tragbar, lehnte aber mit Recht solche Bemerkungen ab, wenn sie im Auslande vor Holländern, Schweizern und Franzosen gemacht werden. Was folgert nun Dr. Willi Schuh daraus? »Unter Menschen zweiten Ranges« darf keine Kritik geübt werden! Er unterschiebt Pfitzners Worten einen Sinn, den jeder vorurteilslose Leser als Phantasieprodukt ablehnt. Es kann sich in diesem Falle also nur um die private Meinung des Dr. Schuh, deutlicher: um ein Selbstbekenntnis, handeln.

Dr. Willi Schuh schließt seine Ausführungen: »... der berüchtigte Polemiker Pfitzner (Fall Busoni und Paul Bekker) hat um seiner Unsachlichkeit und Gehässigkeit willen den Anspruch verwirkt, vom Gegner ernst genommen zu werden.« Daß die politische Entwicklung in Deutschland Pfitzners Kampf gegen die Kunstanschauung eines Busoni und Bekker bestätigt und ihre Berechtigung erhärtet hat, kann ein Schweizer von der Art Dr. Schuhs natürlich nicht begreifen, wenn er auf der anderen Seite sich als Panegyriker Thomas Manns festgelegt hat.

(Rhein.-Westf. Zeitung 11. 7. 33)

ENTWICKLUNG DER FASCHISTISCHEN MUSIKKULTUR IN ITALIEN

Von DR. FRITZ STEOJE

Die künstlerische Erziehung des Volkes ruht in Italien in den Händen eines nationalen Opern-Arbeitsausschusses (»Opera Nazionale Dopolavoro«), der in den wenigen Jahren seines Bestehens eine durchgreifende künstlerische Organisation innerhalb des Arbeiterstandes durchgeführt hat. Ein starkes Interesse des Volkes kam den Bestrebungen des Ausschusses in so erfreulichem Maße entgegen, daß die kulturelle Tätigkeit heute im Vergleich zu den ersten Anfängen des Jahres 1926 einen ungewöhnlichen Aufschwung des italienischen Kunstlebens gezeitigt hat.

Der »Opera Nazionale Dopolavoro« unterstehen Schauspiel, Wanderbühne, Musiktätigkeit, Kino und Rundfunk. Das gesamte Organisationsnetz gliedert sich in Provinzialabteilungen, die den ausschließlichen Zweck verfolgen, die Einzelpersönlichkeit und die Masse zur Kunst heranzubilden. Die Schauspieler, die hierbei unter allen Kunstgattungen an erster Stelle stehen, sind verpflichtet, italienische Kunst zu berücksichtigen, wobei nur ein ganz minimaler Prozentsatz ausländischen Werken von anerkannt künstlerischem Wert zugute kommt. Jede Provinzabteilung besitzt eine literarisch-wissenschaftliche Kommission zur Prüfung neuzeitlicher Schöpfungen.

Auf dem Gebiet der Musik hat die OND. ihre Aufmerksamkeit zunächst auf die zahlreichen Chor- und Orchestervereinigungen gelenkt und deren Zersplitterung und damit die Gefahr eines Verfalles vermieden. Von besonderer Wichtigkeit war die Bodenbereitung der Volkskultur durch vier bedeutsame Maßnahmen: Kongresse, Gründung von Bibliotheken für die Arbeiter, Ausstellungen und Kulturkurse für Laien und Dilettanten. Ein eigner praktischer Vortragsstil wurde in Verbindung mit Kinos, die allen Arbeitern ermäßigte Preise gewähren, und Theatervorstellungen gewonnen. In erster Linie ist es die Volkstradition, die als Grundlage der Volkserziehung dient. Traditionelle Feiern und Volksfeste in historischen Kostümen (Venedig, Rom, Hochzeit des Prinzen von Piemonte u. a.) dienen wirkungsvoll derartigen Zwecken. Die Eroberung kleinster ländlicher Distrikte wurde mit derselben Gewissenhaftigkeit wie die Organisationsarbeit in den Großstädten vorge-

nommen. Überall fielen die Anregungen Mussolinis auf fruchtbaren Boden.
Ein besonders wertvolles Hilfsmittel für die Erziehung der Persönlichkeit und die soziale Zusammenfassung der Volksmassen erblickte die OND. im Theaterspiel. Mit dreißigtausend Mitgliedern aus dem Arbeiterstand begann die Theaterschulung und erzielte staunenswerte Ergebnisse. Die Furcht, durch das Dilettantenspiel das Publikum zu vertreiben, erwies sich als unbegründet. Im Gegenteil, dem Theater wurden dadurch viele neue Freunde gewonnen. Auch damit hat die OND. durch die Popularisierung vieler nationaler Werke, durch die Schaffung von Aufführungsmöglichkeiten für Autoren und durch die Erweckung der Theaterfreudigkeit im Volke wesentlich dem Faschismus gedient.
Die Erfolge dieses kulturellen Dienstes am Volke beweisen am besten die statistischen Berechnungen an Hand der Vergleichszahlen aus dem Gründungsjahr 1926 — nachstehend in Klammern angegeben — und dem Jahre 1932.
In Gesamt-Italien verteilt sich die Zahl der verschiedenen Veranstaltungen für die beiden Jahre folgendermaßen:
Schauspiele 2208 (113), Vorträge 44 800 (635), Moderne Autoren 85 (keine), Provinz-Stagione mit 250 Schauspielern 35 (keine), Kulturkurse 2604 (370), Sonstige kulturelle Veranstaltungen 114 134 (1580), Bibliotheksgründungen 665 000 mit je 2365 Bänden (24 000 mit je 80 Bänden), Besuche von Museen und Denkmälern 2700 (50), Ausstellungen 581 (25).
Militärkapellen: 324 (120), Chorschulen 806 (15), Orchestergesellschaften 2139 (145), Chorkonzerte 8969 (70), Orchesterkonzerte 14 733 (656).

(Westdeutscher Beobachter 25. 6. 33)

WAS BERLIN SICH ERZÄHLT

Erik Charell, einst Allgewaltiger im Berliner Großen Schauspielhaus, seit dem Umschwung in Wien, klagte gegen die Ufa auf Einhaltung eines Vertrages, der anläßlich der Gleichschaltung in der Filmindustrie fristlos gekündigt wurde. Das Gericht wies die Klage ab, da die fristlose Kündigung zu Recht erfolgt ist, und erklärte, daß der Ufa mit Rücksicht auf die Zeitverhältnisse nicht zugemutet werden könne, einen Film von einem jüdischen Regisseur inszenieren zu lassen.

*

Die Berufung von *Eugen Jochum* als Generalmusikdirektor nach Hamburg ist bekannt. Nun erfährt man, daß Jochum in der kommenden Spielzeit auch als Dirigent an der Städtischen Oper Berlin tätig sein wird und außerdem die Verpflichtungen als Generalmusikdirektor der Funkstunde bestehen bleiben! Solange noch hervorragende Dirigenten aus der alten nationalsozialistischen Kämpfertruppe stellungslos sind, kann einem derartigen Dirigentenkult nicht zugestimmt werden. Außerdem ist es unsozial, einen Mann an drei Stellen wirken zu lassen, deren jede einzelne den vollen Einsatz eines Dirigenten verlangt.

*

Ist der Verfasser eines »nationalsozialistischen *Fliegermarsches*« (Krüger) identisch mit dem Verfasser jener Schlager: »Der Neger hat sein Kind gebissen«, »Denk' nur mal an Mutti«, »Veronika«, »Dein roter Mund ist eine süße Sünde wert« usw. usw.? Dann hätten sich also die Leute, die Tausende und aber Tausende mit ihren Schlagern verdienten, ins nationale Lager hinübergerettet.

*

Für die Schauspielerin *Agnes Straub* wird in der bürgerlichen Presse die Werbetrommel mächtig gerührt. Kein Mensch wird der Straub ihr elementares großes Können absprechen, allzuviel Klagen darüber, daß sie in den letzten Jahren zu wenig und nicht richtig beschäftigt wurde, sollte man aber besser unterlassen. Schließlich verlangte der Einsatz für die KPD. auch Zeit, ebenso wie die Abende, an denen die Straub die Briefe der Rosa Luxemburg las. Dieses nur als ein rein zeitliches Gegenargument, mit der Schauspielerin hat das nichts zu tun, nur die erwähnten Lobhudeleien scheinen zu einer Zeit, wo so viele nationalsozialistische Kämpfer noch stellungslos sind, nicht angebracht.

(Deutsche Wochenschau 8. 3. 33.)

DIE BERUFSMUSIKER IM NEUEN STAAT

Um allen Berufsmusikern die Aufgaben darzulegen, welche sich aus ihrer organisatorischen Eingliederung ergeben, hatte der »Verband Deutscher Theaterangestellten« (Fachschaft Musik) seine Angehörigen zu einer ersten öffentlichen Versammlung in die Kammersäle gerufen. Wie der Fachschafts-

leiter, *Ottomar Voigt*, in seinem Referat mitteilte, ist die Mehrzahl bereits in die Säule der Angestelltenfront eingruppiert und somit in der Lage, die Voraussetzung zur Bereinigung des Standes von Doppelverdienern zu schaffen. Anknüpfend an die Erklärungen des Reichswirtschaftsministers Dr. Schmidt schilderte der Redner die Notwendigkeit, daß auch innerhalb dieser Fachschaft die Entwicklung einen langsamen und gesunden Weg zu nehmen habe. — Nach einer Ansprache des Verbandsleiters *Reusch* sprach der NSBO.-Führer *Gebauer*, der die Etappen der letzten Monate erläuterte und darauf hinwies, daß jeder, der das Staatsbürgerrecht besitzen wolle, sich zu einem Berufsstande bekennen müsse.

(Vossische Ztg. u. Berliner Tageblatt)

JOHANN NEPOMUK DAVID

Von FRIEDRICH HÖGNER

Johann Nepomuk David stammt aus einer Familie, die im Jahre 1712 von Wasserburg am Inn nach Österreich einwanderte. So ist er gleichen — österreichisch-bayrischen — Stammes wie W. A. Mozart oder der Dichter Richard Billinger. In der Davidschen Sippe waren viele »Turnermeister«, d. h. Glöckner, Mesner und Organisten. In dieser Eigenschaft hausten sie schon in Wasserburg und später an mehreren Orten Oberösterreichs: Mauerkirchen, Eferding. Johann Nepomuk wurde 1895 als der vierte Sohn einer fünfzehnköpfigen Familie geboren in Eferding. Schon als kleiner Knabe sang er auf dem heimatlichen Kirchenchore mit. 1906 kam er als Sängerknabe nach *St. Florian*, wo er bis 1909 blieb. Wenn man das Wesen unseres Komponisten ergründen will, muß man einen großen Teil der *entscheidenden Eindrücke* hier in St. Florian suchen. Der große Schatz alter Messen und Motetten, die der treffliche Stiftschor gesungen hat, machte David früh bekannt mit dem *Chorklang der Meisterwerke*. In den dort im Stifte jährlich zweimal stattfindenden Sinfoniekonzerten lernte er Werke von Mozart, Beethoven und Schubert kennen. Das größte Gut des Stiftes war jedoch für ihn *die große Orgel* von St. Florian. Sie ist ihm noch heute die Orgel mit den herrlichsten Prinzipalklängen, deren Plenum Größe und Erhabenheit kündet. 1909 kam David ins Stiftsgymnasium nach *Kremsmünster*, wo sich der Kirchenchor einer guten Pflege erfreute. Maßgebend für diese Zeit war aber Davids Eintritt in die Studentenkapelle, wo er — Flöte spielend — im Laufe der Zeit die Bedienung fast aller Blasinstrumente erlernte. In *Linz*, wohin er 1912 kam und 1916 maturierte, spielte er sonntäglich in zwei Kirchen das Amt, in der Kapuzinerkirche und im alten Dom, allwo eine dreimanualige Orgel von *Franz Xaver Crismann*, dem Erbauer der Florianer Orgel, steht.

Der große Krieg hat auch hier Pläne zerstört. 1920 ging David an die Akademie und an die Universität nach *Wien*. Dort lernte er musikhungrig die Werke der Musikliteratur kennen, von der ältesten bis auf unsere Zeit. Von 1922 ab beschäftigte ihn die »Kunststelle« in Linz als Dirigent und Kammermusikspieler, und so hat er dort außer den Klassikern auch Brahms, Bruckner, Reger, Pfitzner und Willner aufgeführt.

Wichtiger für sein Werk wurde allerdings seine Tätigkeit in *Wels* von 1926 ab. Dort gründete er seinen »Bachchor«, mit dem er bis heute sämtliche Motetten von J. S. Bach, aber auch Werke alter Meister — Josquin, Palestrina, Lassus, Lechner, Schütz, Buxtehude — und neuerer, wie Brahms, Bruckner, H. Wolf, J. Haas, Franz Philipp neben eigenen Werken studierte und aufführte. 1930 wurde ihm der ehrenvolle Auftrag, den Umbau der Orgel in der Christuskirche zu Wels zu leiten. Im Verein mit dem Orgelbaumeister *Wilhelm Zika* aus Ottensheim an der Donau hat er hier eine Orgel geschaffen, in der die Dispositions- und Mensurationsgrundsätze der Orgelbewegung ohne jeden Kompromiß verwirklicht sind. Diese Orgel von nur 20 Stimmen ist für seine Arbeit wertvoller als eine sog. moderne Riesenorgel; sie enthält alles Wesentliche, genügt infolge ihrer folgerechten Disposition der Darstellung der meisten Werke Bachs und vor allem auch des Komponisten selbst. — Hier in Wels hatte David eine weitere, fein musikalisches Wesen *entscheidende* Begegnung: das Erlebnis und die eigene Arbeit an der Kunst der Fuge von J. S. Bach. Dieses Werk, mit dem er sich seit 1920 beschäftigte, gewann auf sein musikalisches Denken einen stets wachsenden Einfluß. In Wels hat er das ganze Werk abgeschrieben, den musikalischen Aufbau genau studiert, eine Bearbeitung für die Aufführung hergestellt und dabei das ganze Werk auswendig gelernt. Der Einfluß der Kunst der Fuge auf ihn war so stark, daß sie ihm in einem Jahre intensivster Arbeit daran fast die Lust eigenen Schaffens genommen hat.

(Zeitschrift für Musik, Febr. 1932)

NEUE OPERN

Otto Krauß, der neue Generalintendant des Württembergischen Landestheaters Stuttgart, hat für seine erste Herbst-Premiere die Oper »Nadja« von *Rolf Lauckner*, mit Musik von *Eduard Künneke*, erworben.

*

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die Staatsoper wird anläßlich des 70. Geburtstages von Dr. *Richard Strauß* im Zeichen dieses großen deutschen Meisters stehen. Seine Werke werden mit Ausnahme von »Feuersnot« und »Josephslegende« zu einem *Strauß-Zyklus* zusammengefaßt. Aus diesem Anlaß werden »Intermezzo« und »Frau ohne Schatten« neu inszeniert und erfährt schon im Oktober das jüngste Werk des Komponisten, *Arabella*, unter Leitung von Dr. Furtwängler seine Berliner Erstaufführung. Der erfolgreiche, das gesamte Lebenswerk umfassende *Wagner-Zyklus* des laufenden Spieljahres wird wiederholt. Hierbei beginnt in Fortsetzung der diesjährigen Neuinszenierungen eine solche des »Ringes« ebenfalls unter musikalischer Leitung von Dr. Furtwängler. Das Repertoire ihrer Mozartaufführungen wird die Staatsoper durch Neuaufnahme des mehrere Jahre nicht gegebenen »Don Giovanni« zu einem weiteren *Mozart-Zyklus* abrunden.

Von anderen *zeitgenössischen* Komponisten sollen *Hans Pfitzner* durch eine Neuinszenierung seines »*Palestrina*« und *E. N. von Reznicek* mit der textlichen und musikalischen Neufassung seiner heiteren Oper »*Donna Diana*« zu Wort kommen. Als weitere *Erstaufführung* folgen »*Die Perlenfischer*« von Bizet in neuer Bearbeitung. Auch seine längere Zeit nicht aufgeführte »*Carmen*« wird in besonderer Besetzung wieder aufgenommen.

Wie in den vergangenen Jahren sind *vier Abonnementskonzerte* der Staatskapelle mit namhaften Solisten unter *Erich Kleiber* vorgesehen. Über die in der nächsten Spielzeit tätigen Dirigenten und Gesangskräfte werden demnächst weitere Veröffentlichungen folgen.

*

Die Städtische Oper in Charlottenburg, die am 20. Juni zum letzten Male spielte, wird die neue Saison am 14. August eröffnen. Der Arbeitsplan liegt in seinen großen Umrissen vor.

Schon am 18. August werden Nicolais »*Lustige Weiber*« neu inszeniert herausgebracht. Im September folgen neu einstudiert »*Cavalleria rusticana*« von Mascagni und »*Bajazzo*« von Leoncavallo. In diesem Monat wird auch Wagners »Tannhäuser« in musikalischer Neueinstudierung herauskommen.

Im Oktober wird die Städtische Oper ihren Besuchern zwei dort bisher nicht aufgeführte Werke bieten: »*Mona Lisa*«, die erfolgreiche Oper des Max v. Schillings (24. 7. †), und »*Der Barbier von Bagdad*« von Peter Cornelius. Danach wird die einaktige Oper von Ermanno Wolf-Ferrari, »*Susannes Geheimnis*«, zusammen mit einem verschollen gewesenen Ballett von Mozart, »Die Rekrutierung«, aufgeführt. *Hans Pfitzner* wird mit seiner Weihnachtsoper »*Das Christelflein*« zu Worte kommen. Wagners »*Tristan und Isolde*« wird in neuer Inszenierung herauskommen, und Johann Strauß' »*Fledermaus*« wird das erste Halbjahr abschließen.

In der zweiten Hälfte der Spielzeit werden *Neuinszenierungen* von Mozarts »*Zauberflöte*« und Verdis »*Aïda*« im Programm stehen. Auch Wilhelm Kienzls volkstümliche Oper »*Der Evangelimann*« und die wirkungsvolle Oper von Tschaikowskij »*Pique Dame*« sollen in der Städtischen Oper aufgeführt werden. Als zweite Operette hat man Suppés »*Boccaccio*« gewählt. Anläßlich des Richard-Strauß-Festjahres wird die »*Josefslegende*« aufgeführt. In der neuen Spielzeit erscheinen auch wieder die vier Teile von Wagners »*Ring des Nibelungen*«.

Dazu kommen etwa 25 Opern des alten Spielplans, von denen einige musikalisch aufgefrischt und andere szenisch umgestaltet werden. Ferner soll noch ein Werk aus dem neuen deutschen Opernschaffen zur Aufführung erworben werden.

Von besonderem Interesse ist die Ankündigung, daß wahrscheinlich im Laufe des Monats September *ein italienisches Opern-Ensemble* in Charlottenburg gastieren wird, dem u. a. der berühmte Tenor *Lauri Volpi* angehört. Aufgeführt werden sollen »Der Barbier

von Sevilla«, »Aïda«, »Der Troubadour«, »Tosca«, »Lucia von Lammermoor«. Neu eingerichtet werden sollen *Sinfoniekonzerte* der Städtischen Oper.

*

DÜSSELDORF: Der kommende Opern-Spielplan bringt als Neuheit *Paul Graeners* heitere Oper: »Schirin und Gertraude«, die an vielen Bühnen in der kommenden Saison zur Aufführung gelangen wird.

LEIPZIG: Operndirektor *Schüler* hat für die Leipziger Städtische Oper E. T. A. Hoffmanns romantische Oper »*Undine*« angenommen, und zwar wird die Neubearbeitung von Hans von Wolzogen, Bayreuth, zur Uraufführung kommen.

*

Der heitere Operneinakter »Der Heiratsvertrag« (La cambiale di matrimonio) von G. *Rossini* gelangte (am 20. Juli) im Ostmarken-Rundfunk zur deutschen Erstaufführung. Die deutsche Bearbeitung und Funkeinrichtung stammt von Dr. *Herbert Gerigk*. Die musikalische Leitung hatte *Ludwig Leschetizkij*.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Hans Bullerian, dessen Cello-Konzert im Herbst in der »*Funkstunde*« zur Aufführung gelangt, arbeitet zur Zeit an einem Klavier konzert, dessen Uraufführung der einarmige Pianist *Rode Horn* übernimmt.

Hermann Grabner schrieb eine »Alpenländische Suite« für Orchester. Das Werk liegt bereits gedruckt vor.

Paul Graener hat ein neues Werk »Marienkantate« (Werk 100) für gemischten Chor, Soloquartett und großes Orchester vollendet. Die Reichsuraufführung findet am 2. Dezember in Dresden statt und wurde dem Generalmusikdirektor *Werner Ladwig* übertragen, der am gleichen Abend *Johannes Günthers* 5 stimmige Motette „Jesu, meine Freude" zur Uraufführung bringt.

Johannes Günthers einsätziges Streichquartett gelangte im Berliner Sender im musikalischen Magazin (Neuerscheinungen) durch das *Steiner-Quartett* zur Aufführung.

Im Berliner Sender dirigierte *Hugo Herrmann* sein neuestes Orchesterwerk »*Tanzliturgie*«.

Karl Kittel, der Chordirektor der Bayreuther Festspiele, schrieb einen dem bayrischen Kultusminister Schemm gewidmeten Männerchor »Deutscher Volksgesang«.

Der isländische Komponist *Jon Leifs* veröffentlicht als Opus 8 ein neues Orchesterwerk »Beethoven-Variationen«.

Heinrich Lemacher schrieb eine Weihe-Kantate für gemischten Chor und Kammer-Orchester. Das Werk kommt im Herbst in Aachen zur Aufführung.

Sigfrid Walther Müllers neues Orchesterwerk »Heitere Musik« in vier Sätzen wurde erstmalig im Mitteldeutschen Rundfunk unter Leitung des Komponisten aufgeführt.

Karl Hermann Pillneys Neuinstrumentierung von Regers »Gesang der Verklärten« kam auf dem Reger-Fest in Kassel unter *Robert Laugs* erstmalig zur Aufführung.

Fritz Theil vollendete eine Ouvertüre »Das dritte Reich«.

Heinrich Werlé bringt im Herbst eigene Kompositionen und Volksliedbearbeitungen für gemischten Chor, Männer- und Kinderchor heraus.

Das *Volksoratorium* »*Luther*« von dem in Freiburg i. Br. lebenden Komponisten *Heinrich Zöllner* für gemischten Chor, Knabenchor, Bariton- und Altsolo und Orchester (ev. Orgel) ist zum ersten Male veröffentlicht worden.

*

KONZERTE

BERLIN: Die NSBO. veranstaltete unter *Peter Schmitz* in der Philharmonie ein Sinfoniekonzert. Die künstlerische Leitung lag in den Händen *Siegfried Burgstallers*, dessen »Sommernacht« für großes Orchester stärksten Eindruck hinterließ.

GÜSTROW: Am 1. und 2. Juli fand in Güstrow das 32. Mecklenburgische Sängerbundesfest statt, mit welchem eine *Ehrung* des mecklenburgischen vaterländischen Komponisten *Johannes Schondorf* anläßlich der Wiederkehr seines 100jährigen Geburtstages (am 30. Juni 1833) verbunden war.

HAMBURG: Als Auftakt zu den diesjährigen Bayreuther Festspielen sandte der Norddeutsche Rundfunk ein Richard Wagner-Konzert. Geheimrat Professor Dr. *Golther* aus Rostock sprach einleitende und verbindende Worte. Generalmusikdirektor Wach, Rostock, dirigierte das Orchester des Norddeutschen Rundfunks (Hamburger Philharmonie).

Das Programm enthielt u. a. das Siegfried-Idyll in der Originalbesetzung von 13 Instrumenten.

KÖLN: Die *Neue Bach-Gesellschaft* veranstaltet hier das diesjährige 20. Deutsche Bach-Fest vom 7. bis 10. Oktober unter Leitung von *Hermann Abendroth* und *Heinrich Boell.*

LEIPZIG: *Sigfrid Walther Müller* brachte in den von ihm gegründeten sechs Akademiekonzerten mit der Leipziger *Orchestergemeinschaft* in der vergangenen Konzertsaison folgende Werke zur Uraufführung: *Kurt Hessenberg*, Konzert für Cembalo und Streichorchester, *Sigfrid W. Müller*, Heitere Musik, op. 43, und *Karl Thieme*, Erzgebirgische Suite. Zur Erstaufführung gelangten: *W. Fr. Bach*, Cembalo-Konzert, *Fred Lohse*, Fröhliche Suite, und *August Vogt*, Ernstes Vorspiel.

MAGDEBURG: *Werner Tell* veranstaltete in der Katharinenkirche eine Reihe von Orgelfeierstunden, in deren Mittelpunkt eine Reger-Gedenkstunde stand.

OEYNHAUSEN: Als Sonderveranstaltung der staatlichen Badeverwaltung wurde das Oratorium »Eines Menschen Lied« von *Otto Siegl* unter Leitung des Komponisten aufgeführt. Um die Aufführung waren der Musikverein Herford, der Männergesangverein »Arion« Bielefeld, das Kurorchester und das Bielefelder Kammerorchester mit den Solisten Herm. Wolff und Herbert Alsen vortrefflich bemüht. Otto Siegl selbst begeisterte alle zur äußersten Hingabe.

PARIS: *Franz von Hoeßlin* gab mit dem Pasdeloup-Orchester einen Wagner-Abend, bei dem die Sängerin Ellen Lefèvre und der Sänger Gotthilf Pistor mitwirkten.

RIO DE JANEIRO: Das Philharmonische Orchester hat unter Leitung von *Max Burle* eine Reihe von Wagner-Festkonzerten mit 300 Sängern und Instrumentalisten veranstaltet.

SAARBRÜCKEN: Auf Einladung des Vorstandes des Saar-Sängerbundes veranstaltete das *Nationalsozialistische Reichs-Sinfonie-Orchester* unter seinem Leiter, Kapellmeister *Adam* vom 15. bis 20. Juli eine Reihe von Konzerten in den Städten des Saargebietes, u. a. in Saarbrücken zwei Konzerte. Zur Wiedergabe gelangten Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Reger und Bruckner.

SCHLOSS ELMAU: *Elly Ney* brachte mit ihrem Trio (Wilh. Stroß, Violine — Ludwig Hoelscher, Violoncello) und den Herren Valentin Härtl, Anton Huber, Gustav Steinkamp und Hans Noeth auf Schloß Elmau von Joh. Brahms das gesamte Schaffen für Klavier in Verbindung mit Kammermusik in elf Konzerten zur Aufführung. Irma Drummer sang eine große Anzahl Lieder, die ernsten Gesänge und Bratschenlieder.

SONDERSHAUSEN: Die Hochschule für Musik veranstaltete vom 27. bis 29. Juli ein Musikfest, dessen Protektorat die Reichsminister Dr. *Goebbels* und Dr. *Frick* übernommen hatten.

TAGESCHRONIK

Carl Schuricht übernimmt von 16 Gewandhauskonzerten des kommenden Winters in Leipzig sechs Konzerte als Gastdirigent. In die übrigen Konzerte teilen sich *Wilhelm Furtwängler*, *Karl Straube*, *Eugen Pabst* und *Paul Schmitz*, während zwei Konzerte als Kammerkonzerte geboten werden.

*

Unter dem Titel »*Spielt norwegische Musik*« ist in Norwegen an sämtliche produzierende und reproduzierende Künstler ein Aufruf erlassen worden. Dieser Aufruf hat den Zweck, die Kunst der einheimischen Künstler gegenüber der ausländischen Musik zu fördern.

*

Das »*Fränkische Kammerorchester Nürnberg*« beabsichtigt im kommenden Winter Werke junger, unbekannter Komponisten aufzuführen, um sie auf diesem Wege einem größeren Publikum zugänglich zu machen. Material soll von interessierten Komponisten eingesandt werden.

*

Das Philharmonische Orchester in Wien hat für die Leitung seiner Konzerte im nächsten Winter die Dirigenten *Furtwängler*, *Walter*, *Klemperer* und *Weingartner* verpflichtet; zwei »außerordentliche« Abende werden von *Toscanini* und *Clemens Krauß* dirigiert werden.

*

Der Franz-Liszt-Bund hat beschlossen, in Weimar jedes Jahr ein Musikfest abzuhalten, dessen Programm im Geiste Franz Liszts in der Hauptsache aus Werken lebender Künstler bestehen soll. Der Vorstand ist um den Generalintendanten des Deutschen Nationaltheaters in Weimar, Dr. *Ernst Nobbe*, und

den Direktor des Schauspiels am Weimarer Nationaltheater, Dr. *Hans Severus Ziegler*, erweitert worden.

*

Die Robert-Schumann-Gesellschaft hielt ihre Jahreshauptversammlung im Zwickauer König-Albert-Museum ab. Der Festvortrag des Münchener Universitätsprofessors Freiherrn *von der Pfordten* galt Johannes Brahms und seinen Beziehungen zu Robert Schumann.

*

In der Delegiertenversammlung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, die während des Amsterdamer Musikfestes tagte, wurde beschlossen, das nächste Fest im April 1934 in Florenz abzuhalten. Dafür wird voraussichtlich das für September 1934 in Venedig vorgesehene Musikfest wegfallen. Auch Berlin hatte durch Prof. Hermann Springer einladen lassen, doch mußte es für später zurückgestellt werden, weil Florenz schon länger in Aussicht genommen war. In die Jury der nächsten Tagung wurden gewählt: Casella (Italien), Rosenberg (Schweden), Nadia Boulanger (Frankreich), Kreneck (Österreich), Wladimir Vogel (Rußland). Deutschland ist also diesmal nicht darin vertreten.
Als Ersatz für die vorläufig im Elsaß nicht gelegenen Veranstaltungen deutscher Künstler will man jetzt das deutsche Element durch stärkere Heranziehung von schweizerischen Kräften zur Geltung kommen lassen. Im Spätjahr wird in *Straßburg* eine *»Schweizerische Musikwoche«* veranstaltet werden.

*

Der Reichskanzler hat 10 000 RM. für die Aufbauspende des Leipziger Richard-Wagner-Ehrenmals zur Verfügung gestellt.

*

Der Dirigent *Joseph Laska-Kobe*, der kürzlich mit dem Takarazuka-Orchester ein großes Brahms-Gedächtniskonzert in Osaka veranstaltete, hat sich auch weiterhin für deutsche Musik in Japan eingesetzt. Für neue Konzerte sind die Aufführungen von Kompositionen von Ferdinand Hiller, Hermann Grabner, Hugo Wolf und Maria Bach vorgesehen.

*

Richard Strauß hat sich vom Vorstand der Deutschen Musik-Premieren-Bühne e. V., Sitz Dresden, über deren ihn interessierende Arbeit im Dienste der zeitgenössischen Tonkünstler Bericht erstatten lassen. Dr. Strauß hat diesen Bestrebungen seine tatkräftige Förderung zugesagt und ist gleichzeitig der DMPB. als *Ehrenpräsident* beigetreten. Sein besonderes Interesse hat Dr. Strauß dem von der Bühne ausgeschriebenen Volkslieder-Komponisten-Wettbewerb zugewendet, für den ihr der Reichskanzler Hitler den Ehrenpreis zur Verteilung verliehen hat. Dr. Strauß ist gemeinsam mit Geheimrat Dr. S. von Hausegger, Präsident der Staatlichen Akademie der Tonkunst, und Erbprinz Reuß in das Schiedsgericht dieses kulturell bedeutsamen Komponisten-Wettbewerbes eingetreten.

*

Der ADMV. fordert die Komponisten auf, für das nächste Tonkünstlerfest Werke aller Art einzusenden, und zwar an die *staatliche Akademie der Tonkunst, München, Odeonsplatz 3* (für den ADMV.). Schlußtermin: 1. September 1933; Rückporto beifügen. Eine Haftung für verlorengegangene Manuskripte kann nicht übernommen werden. Eine Entscheidung über Annahme oder Ablehnung des Werkes erfolgt etwa anfangs März 1934.

*

Das moderne Rom begnügt sich nicht damit, die altrömischen Baudenkmäler der verschiedenen Foren des Caesar, Augustus, Nerva und Trajan wieder ausgegraben und verschönert zu haben; diese rekonstruierten Bauten werden auch Vorstellungen dienstbar gemacht, welche den Römern und den ausländischen Besuchern Roms ein unterhaltsames Schauspiel bieten. Die antike Basilika des Kaisers Marcus Aurelius Marentius ist die erste, die solchen Zwecken dient. In ihr werden jetzt große klassische Konzerte aufgeführt.

*

Die Philharmonie in Liverpool, eine der bekanntesten Konzerthallen Englands, wurde durch ein Großfeuer völlig zerstört.

*

Das von *Leopold Stokowski* dirigierte *Philadelphia-Orchester* ist in seinem Weiterbestehen so ernsthaft gefährdet, daß nur eine starke Reduzierung der Gehälter seine Existenz retten kann. Das in Schwierigkeiten geratene New-Yorker Philharmonische Orchester wurde vor kurzem saniert, dagegen ist der Bestand der großen Orchester in Chicago, Boston, Cincinnati und Cleveland für die kommende Saison noch immer in Frage gestellt.

*

Im Sommer dieses Jahres wird das Mainzer Stadttheater hundert Jahre alt. Das Gebäude

wurde von dem hessischen Oberbaurat *Moller*, dem Schöpfer der Darmstädter Bühne, gebaut. Die Übergabe des Theaters an die Stadt fand am 31. Juni 1833 statt. Am 21. September desselben Jahres wurde es mit einer Festaufführung von Mozarts Oper »Titus« eingeweiht. Die Hundertjahrfeier der Bühne wird sich, der Zeit entsprechend, in schlichten Bahnen bewegen. Geplant ist eine *Festwoche*, welche die Leistungsfähigkeit des derzeitigen Ensembles und seiner Führer unter Beweis stellen soll. Der gegenwärtige Leiter des Mainzer Stadttheaters ist Intendant *Paul Trede.*
Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat jetzt eine aus *Wilhelm Furtwängler*, *Wilhelm Backhaus* und *Georg Kulenkampff* bestehende Kommission gebildet, die die Programme sämtlicher öffentlicher Musikvereine in Preußen prüfen soll und auch eine beratende Stellung einnehmen wird.
Unter dem Protektorat von Staatskommissar Hans Hinkel, Kampfbund für deutsche Kultur, finden am 16. und 17. August 1933 in Bad Pyrmont zwei Festabende statt mit Werken zeitgenössischer Komponisten der jüngeren Generation. Es kommen zu Ur- und Erstaufführungen die Komponisten Hugo Distler, Kurt Fiebig, Hans Fleischer, Otto Frickhöffer, Paul Höffer, Karl Höller, Bernhard Homola, Ernst Lothar v. Knorr, Ludwig Lürmann, Gottfried Müller, Sigfrid Walther Müller und Hermann Simon. Die Ausführenden sind das *Dresdner Philharmonische Orchester* unter Leitung von *Generalmusikdirektor Walter Stöver* und der *Bremer Domchor* unter Leitung von *Musikdirektor Richard Liesche.* Beide Abende werden von verschiedenen deutschen Sendern übertragen.

*

In der Aula der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik (Charlottenburg) wurde ein von *Hermann Konnerth* geschaffenes Bildnis des Komponisten *Waldemar v. Bausznern* im Rahmen einer Gedenkfeier eingeweiht.
Zur Brahms-Feier ist im Royal College of Music in London aus dem Besitz englischer Freunde des Meisters eine kleine, sehr interessante Ausstellung zusammengebracht worden.

TODESNACHRICHTEN

Am 7. Juli † zu Zippendorf bei Schwerin im Alter von 81 Jahren der Großherzoglich Mecklenb.-Schwerinsche Kammersänger *Karl Mayer*

(Karlmayer), der von 1892—97 als Baritonist an der Schweriner Hofbühne tätig war.

*

Im Juni † in Kopenhagen der älteste, sehr verdienstvolle dänische Musikolog *Hortense Panum.*

*

Der seit 1906 in Eisenach wirkende Komponist *Wilhelm Rinkens* ist †.

PERSONALIEN

Friedrich Arenhövel, der Intendant der Berliner Funkstunde, hat mit der Leitung der Musikabteilung den Komponisten *Otto Frickhoeffer*, der der NSDAP. angehört, beauftragt. — Der bisherige Leiter der Musikabteilung, *v. Benda*, wird dieser Abteilung künftig als erster Fachberater angehören.

*

Heinz Bongartz, der langjährige Leiter der Meininger Landeskapelle, zuletzt am Landestheater Gotha, wurde als musikalischer Oberleiter an das Kasseler Staatstheater berufen.

*

Paul Breisach, der lange an der Berliner Städtischen Oper wirkte, wird als Dirigent und Opernchef an das Grazer Stadttheater gehen.

*

Der Berliner Musiker und Musikschriftsteller *Gustav Ernest* feierte seinen 75. Geburtstag.

*

Wilhelm Furtwängler wurde in den Preußischen Staatsrat berufen.

*

Philipp Göpelt, Leipzig, hat beim Internationalen Wettbewerb für Gesang und Klavier, der unter dem Vorsitz von Generalmusikdirektor Clemens Krauß stattfand, den von der Stadt Wien gestifteten Preis für Konzertgesang errungen.

*

Prof. Dr. *Wolfgang Golther* wurde anläßlich seines 70. Geburtstages zum Ehrenmitglied des Rostocker Stadttheaters ernannt.

*

Der Honorarprofessor für Musikwissenschaft an der *Münchener* Universität, Generalmusikdirektor a. D. Dr. *Alfred Lorenz,* vollendete sein 65. Lebensjahr. Besonders bekannt wurde Lorenz durch seine Forschungen über die Form bei Richard Wagner. Lorenz hat u. a. mehrere Lieder, Klavierquartette, Ouvertüren sowie die Oper »Helges Erwachen« komponiert, und ist Herausgeber von Carl Maria v. Webers Werken. Anläßlich der Wagner-Gedenkfeier dieses Jahres erhielt er die Silberne Bürgermünze der Stadt Bayreuth als »Entdecker der musikalischen Formgebung Richard Wagners in Würdigung seiner wissenschaftlichen Forscherarbeit«.

*

Adolf von Lünen, Homburg, der zum Musikdezernenten des Nationalsozialistischen Kulturbundes für die Kreise Mörs, Geldern und Kleve ernannte Musikdirektor, ist mit der *Gründung eines niederrheinischen Kulturbund-Orchesters* beauftragt worden. Das Orchester soll im kommenden Winter in allen Niederrheinstädten Sinfoniekonzerte veranstalten.

*

Hermann Meißner, der bisherige Chordirektor der Essener Oper, ist zum Leiter der Mülheimer Konzerte berufen worden.

*

Mario Müntefer wurde nach erfolgreichem Probedirigieren als erster Kapellmeister und Leiter der Sinfoniekonzerte für *Bremerhaven* verpflichtet.

*

Claus Nettstraetter ist nach erfolgreichem Gastspiel nach Karlsruhe verpflichtet worden. Er folgt damit seinem bisherigen Intendanten Himmighofer nach dem neuen Wirkungskreis.

*

Hans Pfitzner hatte seine Teilnahme an den *Salzburger Festspielen* mit Rücksicht auf die Behandlung, die die Regierung Dollfuß den deutschen Belangen zuteil werden läßt, *abgesagt.*

*

Willy Steffen übernahm in Erweiterung seiner bisherigen Tätigkeit am Mitteldeutschen Rundfunk nunmehr auch das Amt des Chordirektors. Gleichzeitig wurde er mit dem gesamten Referat für Chormusik im Sendebezirk des Mitteldeutschen Rundfunks betraut.

*

Carl Wolfram beging seinen 70. Geburtstag. Geboren als Sohn des Oberamtmannes Carl Wolfram in Allstedt in Thüringen, führte ihn sein Weg, nach Absolvierung des Leipziger Konservatoriums, zunächst als Theaterkapellmeister nach Straßburg i. E. Die Stätten seines hervorragendsten Wirkens als Operndirigent wurden alsdann das Großherzogl. Sächs. Hoftheater in Weimar, die Kgl. Preuß. Hofoper in Berlin, das Opernhaus in Frankfurt a. M. und die Städt. Bühnen zu Dortmund, deren Oper sich unter Wolframs Führung zu einer erstklassigen entwickelte. Wolfram pflegte stilvoll Mozartopern und Wagners Werke, ganz besonders aber setzte er sich für Richard Strauß ein, dessen sämtliche Bühnenwerke er sofort nach den Uraufführungen brachte, und zwar in einer Weise, die vom Meister Strauß selbst hohe Anerkennung fand. — Nach der von Erfolgen — auch Ordensauszeichnungen — gekrönten Lebenszeit siedelte der Jubilar nach seiner vor wenigen Jahren erfolgten Pensionierung nach Baden-Baden über.

Verantwortlicher Schriftleiter: Johannes Günther, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Postoffice New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

MAX VON SCHILLINGS IN MEMORIAM

VON

WILHELM KEMPFF

Es ist nicht von ungefähr, als bei der Nachricht vom Tode dieses einzigartigen Menschen und Künstlers jeder Musiker erschrocken innehielt, sei es, daß er erschüttert die Feder aus der Hand legte oder den Klavierdeckel schloß, traurig, und doch leise Hoffnung im Herzen, diese Nachricht werde sich nicht bestätigen. Nun haben wir uns abfinden müssen; wir haben bei der unvergeßlichen Feier der Preußischen Akademie der Künste noch einmal gleichsam seine Stimme gehört, nicht die Stimme des greisen Titurels, sondern die eines jungen Menschen, dem das weite Tor zur Welt offensteht, dessen Lebensboot ein frischer Wind vorwärtstreibt und der sich dennoch bewußt ist, daß ihm vor Erreichung des Ziels der Tod die Segel streichen kann. So klang es aus dem Vorspiel zum dritten Aufzug zum Pfeifertag: »Von Spielmanns Lust und Leid«. Wie unabwendbar, groß-erhaben sprach zu uns der genial verarbeitete mittelalterliche Hymnus: In media vita: Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen! Und unsere Herzen fanden Trost bei dem Gedanken, daß trotz des Leids dieses Spielmanns mit dem edlen Herzen, sein Leben einen schicksalhaften, gesetzmäßigen Ausklang gefunden hatte, und daß der Tod den zur höchsten Reife gelangten Meister uns entriß. Und die erste Erschütterung wich langsam dem Gefühl unendlicher Dankbarkeit, daß wir alle diese Reife, eine der seltensten Eigenschaften des Menschen, insbesondere aber der Musiker, — der ewig unbefriedigten Spielmänner — schauen und erleben durften.

Es gibt Menschen, deren Leben einen plötzlichen unerhörten Aufschwung nimmt, der sie über ihr begrenztes eigenes Ich hinwegreißt in Regionen, in denen sie nicht zu atmen vermögen. Der Ikarusflug wiederholt sich leider nur allzuoft, und der Sturz ist unvermeidlich. Max von Schillings gehört nicht zu diesen kometartigen Erscheinungen. Wenn wir seiner gedenken, so gedenken wir am liebsten des gereiften Menschen, des Menschen des letzten Jahrzehnts. Ich durfte ihm im Jahre 1916 in Stuttgart zum ersten Male als ganz junger Musiker gegenübertreten. Also in einer Zeit, da er — äußerlich betrachtet — in dem Zenith seines Ruhms stand. Geehrt, berühmt, die »Mona Lisa« gerade vollendet. Und ich war von diesem Musiker, von seiner wunderbaren Erscheinung, — schon damals fiel mir das wundersame Spiel seiner Hände auf, wollte er »con espressione« seiner Rede Nachdruck verleihen, — aufs höchste angezogen. Dann wurde ich über ein Jahrzehnt seinem Bann-

kreis entführt. Als ich nun ihn wiedererblickte, da »wurden meine Augen aufgetan«, und ich sah ein Neues an ihm. Wohl war er äußerlich der Alte geblieben, Edelmann von Kopf bis Fuß, von jugendlicher Haltung, wohl begleitete wie vordem das Spiel der Hände seine Worte. Aber es war mir, als hätte der warme Strom eines liebenden Menschenherzens sich Bahn gebrochen, der ein Leblang sich aufgestaut hatte. Und ich begriff, daß Frühling und Sommer dieses Wunder nicht bewirkt haben konnte, sondern daß die Herbst; stürme einen klaren, heiter-stillen Horizont geschaffen hatten, der alles so groß, so wunderbar rein erscheinen ließ, was in seinem Schnittpunkt sich kreuzte.

Das Leid hat auch hier dieses Wunder vollbracht. Und welches Leid Max von Schillings erlitten, das spricht aus der mir liebsten Spätschöpfung »Invocation«. Ich weiß aus seiner eigenen Aussage, wie und wo jenes Bekenntnis entstand, und auch ohne diese erschütternde Erklärung hätte ich es gewußt: Zwischen ungeheuer anstrengenden Reisen mit der Grand Opera und zwischen ermüdenden Proben ward im obersten Stock eines amerikanischen Wolkenkratzers diese Invocation empfangen. Mitten in einer von der wahnsinnigen Gier und Hast nach vermeintlichen Lebensgütern erfüllter Welt sitzt der in seinem eigenen Lande schmählich behandelte, von der jungen Generation zu den »Abhandengekommenen« gerechnete Meister und schreibt sein Glaubensbekenntnis: Dennoch glaube ich an die Kraft und den Segen, der aus der Musik strömt. Und wir fühlen es leibhaftig mit ihm, als er am Ende die Feder aus der Hand legt mit einer so vollendet schmerzvollen Geste, und der Schlußakkord mit einer schüchternen Frage abbricht: Das ist *höchstes Erlebnis*, das sich hier in Töne umgesetzt hat, das nie Gestalt gefunden hätte, wenn auch er nicht den Kreuzstab getragen hätte, mag er auch allzu schwer für seine starken Schultern gewesen sein. Dort drüben ward der Todeskeim in ihn gelegt, und es muß die Aufgabe der jungen Generation sein, etwas von dem wieder gutzumachen, was diesem deutschen Meister von einem Teil der alten angetan worden ist. Sie kann es nicht besser, als wenn sie seiner eingedenk die unvergänglichen Schätze unserer Musikkultur als ehrfürchtige Hüterin verwaltet. Sie hat es leichter, da sie bei solchem Tun nicht eine Existenz aufs Spiel zu setzen hat, wie es Max von Schillings tat in einer Zeit, die edelstes, deutsches Künstlertum ungestraft dem damals herrschenden, alles nivellierenden »Zeitgeist« opfern zu können glaubte. —

»Die Asche ruht —! Der Geist entfleugt auf Bahnen
Des Lebens, dessen Fülle wir nur ahnen,
Wo auch die Kunst ihr himmlisch Ziel erreicht
Und vor dem Urbild jedes Bild erbleicht.«

DEM DICHTER
DER ERSTEN DEUTSCHEN OPER

Zu Wielands 200. Geburtstage: am 5. September 1733—1933.

VON

FRIEDRICH BASER, HEIDELBERG

Als Christoph Martin Wieland hundert Jahre nach dem Zusammenbruch der schwedischen Hilfe für Deutschland, nachdem Gustav Adolf gefallen war, geboren wurde, lag noch tiefe Nacht über Deutschland. Wohl türmte ein Bach im gleichen Jahr (1733) seine »Hohe Messe«, aber wer wußte darum? Von deutschen Fürsten, die nur italienische oder französische Opern »goutieren« mochten, kaum einer. Wohl waren in Hamburg und Stuttgart zage Versuche zu einer »deutschen« Oper gemacht worden, versanken aber noch klangloser, als Lessings Kämpfe um ein deutsches Schauspiel in Hamburg und Mannheim zwischen 1767 und 1777. Wieland selber geriet noch als Dreißigjähriger in die Schlingen französischer Literatur und blieb noch lange italienischer Musik verhaftet, schwärmte für die Venetianer, besonders Galuppi, aber auch für Sacchini, vor allem aber Pergolese, dessen »Stabat mater« er noch 1779 übersetzte, als er um das Leben seines achtjährigen Töchterleins bangte. Erst als er in seiner neuen Heimat — Weimar — sein »Schwabenalter« (1773) erreichte, hatte er sich der fremden Fesseln ganz entledigt, um zum Schwabenstreich gegen die Verwelschung auszuholen. Lange Jahre schon wollte er eine »deutsche« Oper den Texten Metastasios entgegenstellen, aber ihm fehlte der Komponist, denn dem Weimarer Hofkapellmeister Wolf traute er Tiefe und deutsche Kraft nicht zu für solch damals wahnwitzig erscheinendes Unterfangen. Erst als Anton Schweitzer von Sachsen-Hildburghausen nach Weimar kam, jubelte Wieland, endlich den rechten Mann an seiner Seite zu haben; denn auch mit Christoph Kayser, Goethes Vertoner, fand er kein rechtes Verhältnis. Wieland sollte sich in Schweitzer auch nicht geirrt haben. Der damals schon namhafte Dichter schlug dem noch kaum bekannten Komponisten vor, gemeinsam die erste völlig deutsche Oper ernsten Stils zu schaffen, um endlich von der Bevormundung der italienischen opera seria loszukommen. Noch schien es undenkbar, deutsche Stoffe zu wählen: Wieland begnügte sich bei diesem ersten Versuch, deutschen Geist in deutscher Sprache in antike Form zu gießen. Das hohe Lied der Gattenliebe über den Tod hinaus und der Freundestreue, wie es schon Euripides gesungen hatte, reizte ihn schon lange: »Alceste«. Den gleichen Stoff hatte wohl der von Wieland hochverehrte Gluck nach dem italienischen Text Calzabigis vertont. Aber hier galt es, für deutsche, bodenständige Kunst in deutscher Sprache in die Schranken zu treten. Der Dichter

hielt sich nicht streng an Euripides, was Goethe zur Farce »Götter, Helden und Wieland« reizte. Aber diesmal behielt der Ältere recht, und Goethe selbst gestaltete später seine »Iphigenie« frei, nicht ohne der »Alceste« Wielands zu Dank verpflichtet zu sein. Am 28. Mai 1773 wurde die »Alceste« Wieland-Schweitzers in Weimar erstmals mit großem Erfolg aufgeführt. Endlich war der Beweis der Tat gelungen, daß die deutsche Sprache keineswegs »unsanglich«, »barbarisch« und »musikalisch völlig unbrauchbar« sei; daß ein deutscher Dichter es durchaus mit italienischen Librettisten, die seit Jahrhunderten das Monopol sich zu sichern gewußt hatten, aufnehmen konnte; daß ein deutscher Tondichter, der keineswegs gesonnen war, Kopist italienischer Prunkstücke zu sein, auch seine Hörer hinzureißen vermochte; endlich, daß deutsche Darsteller sogar den Ansprüchen des ernsten Opernstils gerecht zu werden vermögen. Mußte die Erstaufführung doch vorerst durch Schauspieler der Seylerschen Truppe bestritten werden, denen man bisher kaum zugemutet hätte, mit den kunstfertigen Kehlen der Italiener in Wettkampf zu treten. Wieland jubelte ob des über Erwarten guten Gelingens und konnte auch in seinem »Teutschen Merkur« dem bedeutsamen Ereignis die Beachtung ganz Deutschlands sichern.

Aber so leicht sollte der deutschen Sache der Sieg nicht zufallen: bereits im nächsten Jahr brannte der Theatersaal mitsamt der Wilhelmsburg ab; die Truppe Seylers wurde nach Gotha verschlagen. Aber an einem anderen Ende des Vaterlandes schien deutsche Kunst in der Oper einziehen zu können: in der kurpfälzischen Residenz. Bereits hatte (1770) Karl Theodor seine französischen Komödianten entlassen. Männer wie Maler Müller, Schubart, Schwan, der später dem jungen Schiller den Weg zum ersten Bühnenerfolg ebnen sollte, Abt Vogler und der rührige Professor Klein gewannen den Hof für vaterländische Kunstbestrebungen. Nachdem das kurpfälzische Theater seit 1681 nicht weniger als anderthalb hundert welsche Stücke herausgebracht hatte, konnte endlich 1775 die erste deutsche Oper auftauchen: Wieland-Schweitzers »Alceste«. Das weltberühmte Mannheimer Orchester, wie es Stamitz geschaffen, konnte alle Wünsche Schweitzers für seine reiche Begleitung erfüllen. Aber schon erhob sich der Vorwurf, der später keinem von Mozart bis Wagner und Pfitzner erspart blieb: »Die Begleitung der Arien ist viel zu stark und zu voll, die besten Stimmen der Sänger und Sängerinnen müssen rettungslos in diesem Meer ersäufen.« Die Alceste sang Barbara Strasser, obwohl sie eigentlich der Wendling zustand. Der junge Mozart hörte die Oper in Mannheim: »Das Beste nebst einigen Anfängen, Mittelpassagen und Schlüssen einiger Arien ist der Anfang des Rezitativs »O Jugendzeit« (im 4. Akt), und dies hat erst der Raaff gut gemacht; er hat es dem Hartig (der die Rolle des Admet spielt) punktiert und dadurch die wahre Expression hineingebracht. Das schlechteste aber (neben dem stärksten Teil der Oper) ist gewiß die Ouvertüre.« Sie besteht freilich aus einer Fuge zwischen zwei

kurzen Grave-Sätzen, die den Süddeutschen kaum mehr munden mochte. Mozart selbst war schon zu stark in schöpferischer Erregung, die nach einer Oper drängte: »Ich bin einem jeden neidisch, der eine schreibt; ich möchte ordentlich vor Verdruß weinen, wenn ich eine Arie höre oder sehe. Aber italienisch, nicht deutsch, eine seria, nicht buffa.« So tief hielt damals noch den Zwanzigjährigen die Mode an den deutschen Fürstenhöfen umfangen. Aber Wielands Anregungen fielen doch auf guten Boden. Sprache und Seelendarstellung seiner »Alceste« wiesen schon zu deutlich den Weg, der aufwärts führen konnte. Die Kunst des Überganges, die seine szenischen Bemerkungen andeuten, fordert schon fast die Kunst eines Richard Wagner heraus. Selbst der alte Holzbauer ließ sich in die neue Richtung hineinreißen und zu einer Oper begeistern, die nun sogar den Stoff deutschem Wesen und deutscher Geschichte zu entnehmen wagte: »Günther von Schwarzburg«. Schubart begrüßte in ihr »die Deutschheit, mit welscher Anmut koloriert«. Mozart fand die Musik »sehr schön«. Am meisten wunderte ihn, daß ein so alter Mann wie Holzbauer noch soviel Geist habe, und es sei nicht zu glauben, was in seiner Musik für Feuer sei. Die Baßarie des Pfalzgrafen Rudolf nimmt bei den Worten »Wenn das Silber deiner Haare Helm und Stirne schmückt« sogar Mozarts melodische Linie bei »Stärkt mit Geduld sie in Gefahr« der Sarastro-Arie der erst 14 Jahre später entstandenen »Zauberflöte« ahnend vorweg. Mit erneutem Eifer gingen Wieland und Schweitzer an eine zweite deutsche Oper: »Rosemunde«. Sie ist einer Eifersuchtstragödie der englischen Geschichte nachgebildet. König Heinrich II. hütet sich in Waldeseinsamkeit seines Lebens Glück: die reine Liebe seiner Rosemunde, bis die Königin den Zugang findet und mit Gift und Dolch gegen sie wütet. Wieland hoffte, das neue Werk werde mit Schweitzers Musik »ein gewaltiges Opus« werden. Aber sein kritischer Verstand war allzu stark entwickelt, beim Ausgestalten fühlte er seine Kräfte ermatten, und nur der Auftrag, die Oper für Mannheim zu liefern, ließ ihn bis zur Vollendung ausharren. Die Größe Glucks, der ihn damals (1776) um eine Trauerkantate vergebens bat, schien ihn zu erdrücken. Zwischendurch scheint er seine letzten Hoffnungen auf Mozart geworfen zu haben. An den Vater schrieb Mozart aus Mannheim: »Der Herr Wieland ist, nachdem er mich nun zweimal gehört hat, ganz bezaubert. Er sagte das letzte Mal nach allen möglichen Lobsprüchen zu mir: ‚Es ist ein rechtes Glück für mich, daß ich Sie hier angetroffen habe' und drückte mich bei der Hand.« Leider mußte sich aber Mozart mit einem Lorenzo da Ponte und Schikaneder begnügen und Wieland mit einem Schweitzer. Mitten in die erfolgversprechenden Proben zur »Rosemunde« platzte die Todesnachricht, die Karl Theodor nach München berief, wohin er auch seine Residenz verlegte. Wohl ordnete er noch an, daß wenigstens als Frucht der vielen Proben eine Privataufführung für den Dichter und Komponisten stattfinden solle; aber auch dies wurde durch Intrigen der Mitwirkenden hintertrieben. Tief entmutigt kehrte Wie-

land aus dem »babylonischen Abdera« nach Weimar heim und fand erst wieder frohen Mut, als er sich und Lessing an Mannheim durch seine »Abderiten« gerächt hatte. Erst 20 Jahre später überwand er den Verdruß und wollte seine »Rosemunde« umarbeiten (1797). Dazu benötigte er die Partitur und wandte sich an das Mannheimer Nationaltheater mit der Bitte, sie ihm zu übersenden. Doch er bekam die Antwort, sie sei leider beim Brand des Opernhauses vernichtet worden. In Wahrheit besitzt aber das Mannheimer Hoftheater in seiner Musikbibliothek in vier Bänden abgeschrieben die Partitur, wie Dr. Friedrich Walter ein Jahrhundert später feststellen konnte. Aber Wielands satirische Kunst scheint den Herrn »Abderiten« eben noch recht lange nachgegangen zu sein.
War es Wieland auch nicht weiterhin vergönnt, mitbauend am großen Werk der deutschen Oper selbst tätigen Anteil zu behalten, so verfolgte er doch mit um so ungeteilterem Interesse den Fortgang des von ihm Angeregten. Mozart war durch ihn der deutschen Oper gewonnen worden und bot darauf in seiner »Entführung aus dem Serial« die köstlichste Frucht all dieser Bestrebungen des »musikalischen Sturm und Drangs«, wie man diese leider nur kurze Bewegung nennen möchte. Aber Wieland steuerte doch in richtiger Erkenntnis, daß seine besten Kräfte im Epischen liegen, der von ihm vorbereiteten, deutlich geahnten romantischen Oper einen ihrer köstlichsten Stoffe bei: den »Oberon«, der Karl Maria von Webers reifste Meisterschaft entbinden sollte. Als treuer Eckart seines Lieblingskindes verfolgte er mit brennendem Eifer, der Goethen bisweilen sogar auf die Nerven gehen konnte, alle anstrebenden Größen dieser wunderbar musikalisch gesegneten Zeit. Tragisch bleibt es, daß er Mozarts Hand, die er in Mannheim so herzlich erfaßt hatte, nicht noch länger festhielt. Der um 23 Jahre jüngere Tondichter sollte bald darauf im Wien Kaiser Josefs, auf den auch Wieland so große Hoffnungen für eine deutsche Oper gesetzt hatte, bitter ausrufen: »Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen. Doch . . . das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Teutsche mit Ernst anfingen teutsch zu denken, teutsch zu handeln, teutsch zu reden oder gar teutsch zu singen.«
Es war nicht zuletzt Wielands Verdienst, wenn in Weimar Mozarts »Entführung aus dem Serail« bis 1795 fünfundzwanzigmal, die »Zauberflöte« zweiundzwanzigmal wiederholt werden konnte und Goethe selber an eine Fortsetzung der »Zauberflöte« durch einen »zweiten Teil« dachte. So hatte Wieland ja bereits früher Gluck an den jungen Goethe verwiesen, als der Wegbereiter für die deutsche Oper von Wieland ein Trauergedicht für seine verstorbene Nichte erbat. Aber auch Goethes unermüdlich von Wieland angeregten Bemühungen um das deutsche Singspiel sollten keinen musikalischen Meister finden, sooft auch »Erwin und Elmire«, »Claudine« oder »Jery und Bätely« seit Reichardt vertont wurden. Goethe suchte bei einem Kayser,

Reichardt, Zumsteeg und Zelter, was ihm eher ein Beethoven, Schubert und Karl Maria von Weber hätten geben können, oder auch noch ein Ludwig Spohr. Wieland litt darunter, daß er Goethe gegenüber nicht so viel Überzeugungskraft entwickeln konnte, als er tiefere musikalische Einsicht vor Goethe voraus hatte. Aber der große Klassiker verschloß sich den komponierenden wie den dichtenden Romantikern, und Wieland war inzwischen zu alt geworden, um ihnen mehr als großväterlich wohlwollende Gefühle entgegenzubringen; aber in ihrem qualvollen Suchen nach deutschen Operntexten konnte er ihnen nicht mehr beispringen. Wie schwer es eben ist, einen großen Dichter und Musiker auf dieselbe Tonart zu stimmen, sollten ja später noch Grillparzer und Beethoven erfahren.

Den gordischen Knoten konnte dann der entzweihauen mit seinem Nothung, der im Todesjahr Wielands (1813) geboren wurde, *Richard Wagner:* er vereinte den Dichter und Musiker in einer Person und konnte so den Traum Wielands und Jean Pauls verwirklichen: das *deutsche Musikdrama* in der ganzen Reinheit und Tiefe deutschen Gemütslebens, deutscher Kraft und Durchleuchtung, wie sie Dr. Goebbels so treffend in seiner Bayreuther Rundfunkrede gefeiert hat.

GRUNDSÄTZLICHES ZUM PROBLEM DES MUSIKALISCHEN WIEDERAUFBAUES

VON

SIEGFRIED BURGSTALLER-BERLIN

Daß die chaotische Situation, in welcher die nationale Revolution das musikalische Kunstschaffen vorfand, lediglich als eine Folge des Novemberumsturzes zu betrachten sei und daß es also, um zu einer Gesundung auf diesem Gebiete zu gelangen, genüge, die letzten 14 Jahre gewissermaßen aus der musikalischen Entwicklung zu tilgen, scheint in vielen Köpfen schon beinahe zu einer Art von Axiom geworden zu sein.

Wenn man sieht, wie viele Hoffnungen solcher Schaffender, die bisher nicht oder kaum zu Worte kommen konnten, sich an diesen Gedankengang knüpfen, welche Stöße von Partituren und anderen Manuskripten sich allenthalben aufstauen, von der Erwartung herangetragen, daß sie nun alle zu klingendem Leben erweckt werden würden, erhebt sich immer wieder die schwierige und verantwortungsvolle Frage, wo wir die richtige historische Linie künstlerischer Fortentwicklung zu suchen, was wir als wirklich wertvoll und zukunftsträchtig im Sinne des neuen Deutschlands zu fördern haben.

Lehnen wir uns zwecks allgemeinster Orientierung an die Haltung an, die der Nationalsozialismus auf dem Gebiet von Politik und Wirtschaft einnimmt,

wird uns sofort mit aller Deutlichkeit erkennbar, daß er sich durchaus nicht bei dem Gedanken beruhigt hat, es könne mit dem einfachen Widerruf des von und auf der Grundlage der Novemberrevolution in Kraft Gesetzten sein Bewenden haben, — es sei also lediglich eine Wiederherstellung des Ausgangszustandes erstrebenswert gewesen; wir finden vielmehr ein starkes Verständnis für den Gedanken, daß ein derartiger Umsturz nur deshalb mit seinen von uns während der letzten 14 Jahre erlebten Folgeerscheinungen in diesem Ausmaße zur Wirkung kommen konnte, weil tatsächlich in dem durch ihn revolutionierten vorhergehenden System irgend etwas nur in labilem Gleichgewicht war, innere Spannungen darin verborgen lagen, die notwendig nach einer Änderung des Zustandes drängten. Und wir sehen weiter, daß der Nationalsozialismus, weit davon entfernt, sich nur auf die Beseitigung von Folgeerscheinungen und Symptomen zu beschränken, diese einstigen latenten, konstitutionellen Schwächen mit erstaunlich sicherer Intuition erfaßt hat und mit nicht minder erstaunlicher schöpferischer und vorwärts gerichteter Kraft daran gegangen ist, einen in seinem innersten Gefüge gesicherten und darum als Ganzes gesunden Neubau zu errichten.
Es dürfte also doch wohl zu bedenken sein, ob nicht vielleicht auch auf dem musikalischen Gebiete im besonderen schon vor der Novemberrevolution gewisse Vorbedingungen bestanden haben könnten, die der nachmaligen Zersetzung desselben soweit Vorschub leisteten, daß sie in so erschreckendem Umfange einzusetzen vermochte. Droht uns nicht auch hier die Gefahr, daß wir die eigentlichen Wurzeln der krisenhaften Erscheinungen übersehen, wenn wir uns ausschließlich von dem Gedanken beherrschen lassen, daß die Zerrüttung der musikalischen Produktion nur von außen in die Dinge hineingetragen und politisch verschuldet worden sei?
Ende des vorigen Jahrhunderts stand das musikalische Schaffen weitgehendst unter dem Einfluß seiner letzten Großen — Richard Wagner, Liszt, Bruckner, Brahms. Aus diesem stark epigonalen Milieu begann sich (ich will hier — unter weitester historischer Perspektive — nur das die allgemeinste Entwicklungstendenz Bestimmende ohne Rücksicht auf diese oder jene an sich noch so wertvolle, aber doch mehr nur isolierte Erscheinung in Betracht ziehen) allmählich eine Gestalt schärfer profiliert herauszuheben, um alsbald durch eine Spanne von mehr als zwei Dezennien die musikalische Welt in ihrer Totalität in Atem zu halten: Richard Strauß. Die jüngere Generation, die erst nach dem Kriege etwa in ihre bewußte Daseinsperiode eintrat, kann sich von der starken Auswirkung des Auftretens einer derart überragenden Persönlichkeit wohl nur schwierig ein Bild machen; die ältere Generation jedoch, womit ich jene Musiker meine, die schon um die Wende des Jahrhunderts zum Bewußtsein ihres Selbst erwacht waren werden sich wohl noch sehr gut daran erinnern, wie schwer dieser sich vor ihnen aufreckende Gipfel, der um so höher emporzuwachsen schien, je weiter

man an ihm emporklomm, zu bezwingen bzw. zu überwinden war. Jahre hindurch brachte jedes neue Werk neue unerhörte Überraschungen; kaum hatte man sich mit dem einen auseinandergesetzt, kaum durfte der oder jener glauben, sich von seinen Einflüssen freigemacht und eine eigene, in die Zukunft weisende Linie gefunden zu haben, da fiel schon das nächste auf seinen Weg, mit dem der unaufhaltsam Voranstürmende sich wiederum vorausgeeilt erwies. Zahlreiche seiner gewiß nicht untalentierten Weggenossen blieben dabei auf der Strecke, unfähig, auf die Dauer dieser heftigen, keine Erholung gönnenden Entwicklung zu folgen oder gar voranzueilen, und bildeten, in irgendeinem eben noch erreichten Entwicklungsstadium erstarrend, schon zu seinen Lebzeiten ein Epigonentum, das — wie immer — an Stelle der Empfindung die übernommene Phrase, der kraftvollen Lebensäußerung das hohle Pathos (man denke da z. B. nur an die typische Geste der zahllosen »Heldenleben« - Kopien) und der organischen Fortentwicklung und Durchgestaltung, Häufung und ornamentale Überladenheit setzte. Immer tiefer wurde so die Kluft, die sich zwischen den Erzeugnissen des noch immer rührigen nachwagnerischen Epigonentums und des Epigonentums um Strauß einerseits und seinem eigenen, die gesamten musikalischen Ausdrucksmittel unerhört bereichernden und differenzierenden und die Tonsprache mit einer bis dahin nicht für möglich erachteten Beweglichkeit ausstattenden Schaffen andererseits auftat; — eine Tatsache, die zusehends zu einer seltsamen Verkennung der durchaus elementaren Triebquellen dieses Schaffens (deren Vorhandensein ja eigentlich schon die enorme Arbeitsleistung an sich, der unversiegliche Strom einer Produktion außer Zweifel hätte stellen müssen, die gar nicht anders als spontan herausgeschleudert sein konnte) und zu der Überzeugung führte, daß es den Ausfluß einer ganz überwiegend intellektuellen und konstruktiv gerichteten Persönlichkeit darstelle.
Diesem zu einem sehr großen Teile gerade von der führenden zeitgenössischen Kritik verbreiteten und geförderten Irrtum gesellte sich ein weiteres, ihr ebenfalls zur Last zu legendes Versagen in anderer Richtung: in der Beurteilung jener künstlerischen Kräfte, die, zwar auf Richard Strauß und der von ihm neu erschlossenen Tonwelt fußend, doch bereits zu einem gewissen Grade selbständig und eigenschöpferisch an der Entwicklung tätigen Anteil nahmen. Der Gefahr von der öffentlichen Meinung — zwar nur vorläufig aber doch auf geraume Zeit hinaus — gleichfalls als Epigone erledigt zu werden, war kaum zu entgehen; wie immer derartigen Evolutionen gegenüber, die sich in der unmittelbaren Nachbarschaft bzw. Nachfolge eines Großen abspielen, fehlte es auch hier den meisten Zeitgenossen am ausreichenden Unterscheidungsvermögen; was Richard Strauß geschaffen hatte, war dafür noch längst nicht genügend verdaut.
Beides — die irrigen Vorstellungen von den das Werk Straußens beherrschenden Triebkräften und eine allzu große Abhängigkeit vom Urteile der Mitwelt

wirkten letztlich dahin zusammen, daß an sich zwar talentierte, aber doch mehr mit Kunstverstand als mit elementarem Empfinden begabte und deshalb auch den Lockungen des Augenblickserfolges stärker unterliegende Zeitgenossen in dem mehr oder weniger gewaltsamen Bestreben, einen möglichst sinnfälligen Abstand zwischen ihr eigenes Schaffen und alles Bisherige zu legen und dadurch jeden Verdacht der Unpersönlichkeit auszuschalten, auf den rein spekulativen Versuch verfielen, an Hand der Entwicklung von Richard Strauß einfach mit einem kühnen Sprunge vorwegzunehmen, was sich historisch-kritischer und in die Zukunft deduzierender Betrachtung als mögliches oder wahrscheinliches Endziel einer Evolution darbieten konnte, die bisher von Werk zu Werk alle feststehenden musikalischen Gesetzmäßigkeiten mehr und mehr aufzulockern, ja allmählich fast zu verneinen schien. Aus diesem spekulativen Beginnen, das alsbald vor keiner Schranke mehr halt machte, und mit Drittel-, Viertel- und Sechsteltonmusik bis zum kontinuierlichen Tonspektrum schließlich sogar unser ganzes Tonsystem selbst in seinen Bereich zog, erwuchsen allmählich zwei, oder genauer besehen, drei Richtungen zu größerer praktischer Bedeutung.

Das, wodurch sie sich voneinander unterschieden, war die notwendige Folge des schon angedeuteten Zurückbleibens der inneren künstlerischen Nötigung zur Aussprache, des eigentlichen schöpferischen Dranges hinter dem spekulativen Wollen, des hieraus resultierenden Unvermögens, den Organismus von Thematik, Harmonik und Rhythmus (Form) in derartig forciertem Vorstoß gleichmäßig höher zu züchten; wie es ja auch ein anderes ist, ob ein Lebewesen auf Grund einer ausnahmsweisen günstigen organischen Disposition auf natürlichem Wege zu kraftvoller Entfaltung gelangt, und ein anderes, ob man sein Wachstum durch Mästung erzwingt.

Die eine Richtung verlegte ihr Schwergewicht auf eine radikale Erweiterung des Thematischen, auf eine mehr von optischen als von akustischen Impulsen geleitete Ausgestaltung seiner Konturen, und gelangte in ihren extremsten Vertretern, deren Inspiration nicht mehr zureichte, um mit der Intuition der komplizierten linearen Gestalt auch jene der harmonischen und modulatorischen Einbettung zu verbinden, zum schlechthin völligen Verzicht auf jede Harmonik.

Im Gegensatz zu dieser, späterhin vielfach als die »atonale« bezeichneten Schule, die trotz allem ihre Herkunft von Richard Strauß — ich erinnere nur an die freie Polyphonie im »Don Quichote« und an gewisse Stellen im »Heldenleben« (Widersacher - Karikierung) — nicht verleugnen kann, wollte eine zweite Richtung die in der Harmonik beruhenden Reize nicht missen; doch war sie ihrerseits wiederum unfähig, die schon aus der letzten Literatur isolierbaren, neuartigen Zusammenklänge, die sie als Klänge an sich weiter ausbaute, in den Dienst einer auch nur angenähert gleichwertig entwickelten Melodik bzw. Thematik zu stellen.

Als dritte beanspruchte dann zu guter Letzt noch eine Spielart Geltung, die das Primat der motorischen Impulse als Lehre des Heils verkündete und sich, soweit die anderen musikalischen Elemente daneben überhaupt noch eine Rolle spielten, einseitig mit einer der oben skizzierten Richtungen — entweder mit der linearen oder mit der harmonischen — verband, wobei sie jedoch vollkommen im Gebiete von Variationen des Metrums stecken blieb — wie das auch nicht anders möglich war, weil eine wesenhafte Auswirkung des motorischen (als Geste der Persönlichkeit) doch allemal an das Wechselspiel von Thematik und Harmonik gebunden bleibt, das die Spannungsablaufs- und damit Forderungsmöglichkeiten erst im erforderlichen Ausmaße erschließt. Daß sich gerade auf dem zuletzt umrissenen Gebiet mehr als reichlich Gelegenheit bot, sich von ausländischen Einflüssen befruchten zu lassen, sich zum Vorkämpfer fremden Wesens aufzuwerfen und außerdem eigenes Unvermögen auch noch mit dem Mäntelchen gewollter Karikierung und bewußt erstrebter Groteske zu verhüllen, nur nebenbei. Wesentlicher ist es, hier ins Gedächtnis zurückzurufen, wann so manches Werk Busonis, wann die bekannten Schönbergschen Klavierstücke op. 11 und Strawinskijs »Sacre du printemps« entstanden sind, um unmißverständlich darzutun, daß die geschilderte Entwicklung mit ihrer destruktiven Tendenz schon lange vor dem Novemberumsturz begonnen hatte.

Erst auf diesem so vorbereiteten Boden vermochte die Politik mit vollem Bewußtsein schädigend aufzutreten. In klarer Erkenntnis dessen, wie sehr sich die bisherige Entwicklung im innersten eigentlich gegen die deutsche Musikauffassung richtete und damit gegen deutsches Wesen überhaupt, wurde das, was unbewußt — unbewußt wenigstens in dieser speziellen Angriffsrichtung — begonnen hatte, nunmehr mit allen Mitteln bewußt gefördert. Die Erschütterung des Autoritätsbegriffes durch die Novemberrevolution auf Gebieten, auf denen man derlei nie für möglich gehalten hätte, machte es den interessierten Kreisen leicht, auf dem viel weniger disziplinierten Gebiete einer Kunst alles, was bisher nur relativ harmlose, beinahe eigenbrödlerische Spekulation gewesen war und was man doch immerhin noch irgendwie als logische und natürliche Fortbildung zu begründen gesucht hatte, nunmehr mit größter Unverfrorenheit, ja mit frecher aggressiver Tendenz kulturpolitisch auszunützen, mit Weltanschaulichem zu behängen und mit dem Pathos einer neuen Ethik vorzutragen. Nun — unter der Schutzwirkung der Weltanschauung jener Kreise, die tatsächlich an der Macht waren —, wagte sich offene Verhöhnung der Romantik in zunehmend gröberen Formen hervor. Richard Strauß hatte zu dieser Zeit — seit der »Ariadne auf Naxos« (1912) und seiner »Frau ohne Schatten« (1921) — den Zenith seines Schaffens bereits überschritten, womit in demselben unverkennbar eine gewisse Stagnation wenigstens insoweit eingetreten war, als er — allerdings mit einer sich ständig steigernden Meisterschaft und Reife — fortab in der Hauptsache nurmehr sich selbst variierte,

im wesentlichen immer wieder auf den von ihm selbst geschaffenen Fond von Ausdrucksmitteln zurückgriff. Damit schien der passende Moment eingetreten zu sein, das Signal zum Generalangriff auf die ganze Entwicklungslinie Wagner—Strauß zu geben, der auch vor der Erscheinung Richard Wagners nicht zum Stehen kam und selbst vor der unumwundenen Verneinung der Musik als Ausdruckskunst überhaupt nicht mehr zurückschreckte.

Es entbehrt nicht eines gewissen diabolischen Beigeschmackes, wenn man sich in diesem Zusammenhange einer der letzten Rezensionen *des* Mannes erinnern kann, der die ganze hier aufgezeigte destruktive Entwicklung als getreuer Mentor verfolgt und, soweit es in seinen Kräften lag, intensivst gefördert hat, — jenes Adolf Weißmanns unseligen Angedenkens, der in seiner Besprechung von Strawinskijs »Oedipus« die vollkommene Entpersönlichung dieser Musik als letzte triumphale Errungenschaft verkündete. Wie seltsam, wie paralytisch anmutend: am Ende jenes Weges, der eigentlich aus dem Drang nach Originalität, aus dem Streben heraus, neben einem überragenden Zeitgenossen als Individualität gewertet zu werden, beschritten worden war, nunmehr die Inthronisation der Entpersönlichung! War das nicht das vollgültige Schlußstück zu dem Beweis, der gegen irregeleitetes Streben nach Originalität um jeden Preis zu führen war? Wer als Erster völlig unpersönlich wurde, hob sich dadurch, wenn auch herostratisch, doch immerhin noch aus seinen Zeitgenossen heraus.

Es darf, weil es der Erkenntnis des innersten Mechanismus der Entwicklung nur förderlich sein kann, nicht übergangen werden, daß die hier untersuchten Erscheinungen (die epigonalen um Strauß, die Fehlurteile der Kritik, der sukzessive Abbau der musikalischen Tradition) ihren Ausgang in sehr erheblichem Umfange von dem uns rassefremden jüdischen Wesen genommen haben. Dies kann eigentlich kaum allzusehr überraschen: das starke Geltungsbedürfnis, der zähe Nationalstolz, ja Chauvinismus dieser Rasse (Eigenschaften, die eigentlich zu ihren schätzenswertesten gehören, mögen wir sie auch gerade um dieser willen zu bekämpfen haben, — so lange sie sich nämlich gegen uns und noch dazu innerhalb unserer eigenen Grenzen wenden), ihr, die Schöpferkraft weitaus überwiegendes, sehr lebendiges Aufnahme-, Anpassungs- und Reproduktionsvermögen, ihre besondere analytische und kritische Veranlagung sowie die durch diese Wesenszüge wiederum begünstigte Vorliebe für kasuistisches Denken prädestinierten sie dazu, Förderer, wenn nicht überhaupt Träger einer solchen Entwicklung zu sein.

Heben wir also nunmehr, auf dem skizzierten Wege wieder zurückschreitend, dies alles wieder auf: die Entpersönlichung, die Beseitigung des Ausdruckscharakters der Musik, ihre Herausführung aus der Romantik, die verschiedenen Ismen, die ihre Existenz einseitiger Hypertrophie einzelner notwendiger Bestandteile des musikalischen Organismus' verdankten, womit wir nun auch schon weit über den durch die Novemberrevolution erzeugten Einschnitt zu-

rückgegangen sind; und stellen wir uns nun abermals die Frage, die sich, wie ich das eingangs berührte, der Nationalsozialismus auch in puncto Politik, Wirtschaft, ja überhaupt als Weltanschauung schlechthin vorlegen mußte: ob wir nun einfach zu dem Milieu zurück wollen, aus dem das Unheil erwuchs, — d. h. entweder in die Welt leeren Epigonentums und erborgter Phrasen, oder in die Sphäre ungezügelter Originalitätssucht, die zur einseitigen Betonung des Technischen und zu einer rein konstruktiven Entwicklung aus dem Intellekt heraus geführt hatte, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Wir wollen weder das eine noch das andere.

Wir müssen wieder zur Wahrheit und Echtheit zurück, zur Harmonie von Wesen und Wirken, von Persönlichkeit und Werk, und damit zur großen Entwicklungslinie der Musik, auf welcher Melodik (Thematik), Harmonik und Rhythmus (Form) ihren stetigen Ausbau in innigster, wechselseitiger organischer Beeinflussung erfahren.

Das soll uns aber insbesondere nichts weniger als damit gleichbedeutend sein, daß wir uns nun aus einer Welt der Verstiegenheit in eine solche der Simplizität zurückzuflüchten hätten, indem wir den Kampf gegen die Unmusik der letzten 14 Jahre einem Kampf gegen Fortentwicklung und Differentiation der Dissonanz und in Konsequenz dessen gegen weitere Ausbildung der in den Prinzipien von Kontrast und Spannung beschlossenen Möglichkeiten schlechthin gleichsetzen, wobei wir das Kind mit dem Bade ausschütten und den Verlust selbst der schon von R. Strauß erschlossenen Ausdrucksmittel noch riskieren würden. Wir werden uns nicht gegen das Kühne und Überraschende wenden, sondern nur gegen Pseudokühnheit und gegen Bluff; nicht gegen das auf den ersten Anhieb schwer Verständliche, zu dem wir uns vielleicht erst mühsam emporschulen müssen, sondern nur gegen das, was auch bei ernsthaftester Beschäftigung mit seiner Substanz und Struktur keine innere Konsequenz, keinen organischen Aufbau und also nicht wenigstens ornamentalen Wert offenbart.

Eine Wiederholung des alten Verwechslungsmanövers mit wahrem und Pseudo-Fortschritt jedoch wird das neue Deutschland jedenfalls zu unterbinden wissen.

FRANÇOIS COUPERIN

Zum 200. Todestag am 12. September 1933

VON

ALI WEYL-NISSEN

Jahrzehnte, oft noch länger, braucht ein Stil, um bis in letzte Feinheiten ausgereift zu sein. Viele Talente bauen an solchem Werk, größere und kleinere. Jeder stellt sein besonderes Können und seine Eigenart in den

Dienst der Stilentwicklung, selten tut er es bewußt, allermeistens aus innerer Nötigung, aus tiefstem Müssen. Aber dann, wenn alle Vorarbeit getan ist, alles Handwerkszeug bereit liegt, dann kommt immer wieder der entscheidende Augenblick, da ein ganz großer Geist all die Kleinarbeit zusammenfassen und zusammenschweißen muß, damit wiederum ein großartiges Denkmal der Kunst erstehe, das noch fernen Zeiten den Sinn eben dieser Kulturepoche vermitteln kann. Eine starke und sichere Persönlichkeit gehört zu solcher umfassenden Leistung, und eine Kraft der Bewältigung, die an dieser Stelle beinahe noch wichtiger ist als originelles Schöpfertum. Denn nicht nur das eigene Talent drängt hier nach Gestaltung, sondern die künstlerische Substanz des ganzen Zeitalters verlangt nach endgültiger Formulierung.

Dies war die Aufgabe aller jener Großen, die wir Genies nennen — die Aufgabe Joh. Seb. Bachs so gut wie die Goethes und Shakespeares. Und nicht anders ist es zu verstehen, wenn immer wieder François Couperin (mit dem Beinamen le Grand) in Vergleich mit Joh. Seb. Bach gestellt wird. Der Vergleich wird gezogen und bis in Einzelheiten durchgeführt, und er muß notwendig zuungunsten Couperins ausfallen. Zwar lassen sich sicherlich Parallelen ziehen zwischen diesen beiden großen Musiker-Geschlechtern — beider Wirken umfaßt den großartigen Zeitraum von zwei Jahrhunderten (Bachs ca. 1580—1780, Couperins ca. 1620—1820), beide sind als repräsentativ musikalisches Zentrum anerkannt, in beiden findet sich eine erhebliche Anzahl vortrefflicher Organisten und Komponisten, Frauen und Töchter beweisen sich als Sängerinnen — aber sowie man von diesen äußerlichen Ähnlichkeiten auf Werk und Begabung übergeht, ist der Vergleich nur mehr mühsam zu konstruieren. Was aber die Musikgelehrten immer wieder bestochen haben mag, ihn wieder aufzunehmen, ist vermutlich die Gleichheit der kulturellen Aufgabe, eben die Zusammenfassung eines ganzen Stils.

François Couperin gilt als Meister der agréments und der Programm-Musik. Beides wurde früher sogar ihm als Erfindung zugeschoben, doch weiß man jetzt, daß die altfranzösische Lautenkunst von beidem schon reichlich Gebrauch gemacht hat. Couperins Verdienst dagegen ist es, die agréments in ein übersichtliches System geordnet zu haben, nachdem er alle vorkommenden Formen gesammelt und aus Eigenem noch vermehrt hatte. Niemand vor oder nach ihm kennt einen derartigen Reichtum an Verzierungen. Er aber kennt und beschreibt sie nicht nur, er bedient sich ihrer auch fortwährend in seinen Kompositionen. Man hat ihm das in unserer Zeit zum Vorwurf gemacht; das Formale, die technische Spielerei überwuchere den an sich schon dürftigen Inhalt seiner Stücke. Einen »wahren Ameisenhaufen von wahnwitzigen Schnörkeleien« findet R. Hermann in der Originalausgabe, die er dadurch zu verbessern geglaubt hat, daß er »ihren Verfasser stellenweise sehr wenig glimpflich behandelt« und ihm »den verstaubten Zopf unbarmherzig abgeschnitten« hat. Was bei einer derartigen Neuausgabe herauskommt, mag

zwar anmutig und melodiös sein, ist aber selbstverständlich niemals ein echter Couperin. — Fragen wir uns doch einmal nach dem eigentlichen Sinn dieser agréments. Technisch bewirken sie eine Verlängerung und Betonung des Clavecin-Tones, die rein anschlagmäßig nicht zu erzielen gewesen wäre. Wäre dies schon alles, so hätte Hermann recht, bei seiner Übertragung auf das Hammerklavier diese unnötig gewordenen technischen Hilfsmittel zu entfernen, die Melodie gewissermaßen zu reinigen. Aber die von ihm derart gereinigte Melodie ist nun auf einmal seltsam dürftig und ärmlich geworden, die »holprige unlogische Linienführung« fällt auch dem übereifrigen Bearbeiter auf, aber er kommt zu keinem andern Schluß, als daß man den Meister durch die Jahrhunderte eben ungebührlich überschätzt habe. Und er versucht, der gerupften Melodie neue Federn aufzusetzen, durch Verdopplungen und ähnliches. Schon dieser mißlungene Versuch, die agréments zu entfernen, beweist mit schlagender Deutlichkeit, daß sie einen wesentlichen Bestandteil der Melodie bilden und von ihr nicht zu trennen sind. Entscheidend aber sind Couperins eigene Aussprüche hierzu, seine Unnachsichtigkeit gegen jede oberflächliche und ungenaue Ausführung — »ces principes sont absolument nécessaires pour parvenir à bien exécuter mes Piéces« —, vor allem aber jener Satz, der blitzartig den Sinn der agréments erhellt: »Il a paru presque insoutenable jusqu'à présent qu'on pût donner de l'âme à cet instrument . . .« Das ist es: zum erstenmal kann man nunmehr dem Clavecin Seele einhauchen, die agréments sind neuartige, erstmalige Ausdrucksmöglichkeiten für Gefühl und Seele auf einem bislang spröden Instrument. »Comme il y a une grande distance de la grammaire à la déclamation, il y en a aussi une infinie entre la tablature et la façon de bien jouer.« Wenn der Spieler wirklich keine andere Aufgabe gehabt hätte, als die agréments peinlich genau nach der Vorschrift wiederzugeben, dann hätte dieser Satz keinerlei Sinn. Aber es war mit der Technik bei Couperin dasselbe wie noch heute: sie ist unerläßliche Vorbedingung, um den musikalischen Inhalt klar herauszuarbeiten, aber sie ist nicht Selbstzweck. Couperin schätzt unter den Clavecinisten jenen höher, der ihn rührt, als jenen, der ihn überrascht — für die damalige Zeit, die sich an technischer Fertigkeit sehr zu ergötzen pflegte, eine recht ungewohnte und auffallende Ansicht.

Zugegeben, wir sind heute kaum imstande, Couperins agréments als Gefühlsausdruck aufzufassen. Wir sind inzwischen durch die Schule der Romantik gegangen, und wir haben uns an das Hammerklavier mit seinen Farben und Stufungen des Anschlags gewöhnt. Aber die Linie, die von Couperin (1668 bis 1733) über Phil. Em. Bach (1714—1788) zu den Wiener Meistern und in die Romantik führt, kann kaum übersehen werden. Auch die Polyphonie hat einstmals bescheiden mit dem Quarten-Organum begonnen, dessen Schönheiten uns heute durch die blühende Entwicklung der Mehrstimmigkeit nur ausnahmsweise noch anzusprechen vermögen.

Noch eine zweite Verbindungslinie stärkt diese ferne und noch lose, aber unabweisbare Beziehung Couperins zur Romantik — sein Verhältnis zur Programm-Musik. Wohl hatte auch die altfranzösische Lautenschule, auf deren Arbeiten Couperin zu wesentlichen Teilen aufbaut, charakteristische Überschriften für ihre Tänze und Rondos gewählt, jedoch geschah dies ursprünglich lediglich zum Zwecke der Unterscheidung. Zehn Allemanden der gleichen Tonart vom gleichen Komponisten müssen an irgendeiner Besonderheit zu erkennen sein, wenn man sich überhaupt noch zurechtfinden will. Und daß eine solche Benennung in irgendeinem Zusammenhang mit dem Inhalt des Stückes stand, empfahl sich schon aus praktischen Gründen. François Couperin aber brachte Methode in diese Überschriften, er überließ nicht dem Publikum die Wahl, wie vorher oft geschehen, sondern wählte selber mit Bedacht das Passende. Bald aber ging er einen entscheidenden Schritt weiter, indem er seine Stücke nicht *nach* ihrer Fertigstellung mit Namen versah, sondern *vorher* — indem er die Überschrift also sich als Programm vornahm. »J'ai toujours eu un objet en composant toutes ces piéces: des occasions différentes me l'ont fourni, ainsi les Titres répondent aux idées que j'ay eues . . .« Unter seinen Stücken finden sich ausgesprochenermaßen Versuche zu musikalischer Porträtmalerei, »l'Aimable Thérèse«, »la Tendre Fauchon«, »la Douce Jeanneton«, »la Divine Babiche« sind einige von dieser Art. Aber auch Schilderungen aus der Natur sind in großer Auswahl vertreten, unbeholfene kleine Vorläufer von Franz Liszts »Waldesrauschen« oder »Au bord d'une source«. — Eine ganze direkte Linie führt überdies über die Romantik hinaus zu Ravel: »Menuet sur le nom d'Haydn«, »le Tombeau de Couperin« u. a. m.

Mit François Couperins Auftreten ist die französische Lautenschule zu ihrem Höhe- und Endpunkt geführt. Es war aber nicht dieser künstlerische Stil allein, den er vorfand und der ihm zur Aufgabe wurde. Nach Lullys Tod wagte sich auch die italienische Musik wieder nach Frankreich, die er Zeit seines Lebens mit tyrannischer Hand ferngehalten hatte. Corellis erste Sonaten wurden in Pariser Privatzirkeln aufgeführt, und der junge Couperin bekannte sich als ihr begeisterter Anhänger, ja, er schrieb damals unter italianisiertem Namen selber eine solche Sonate und fand viel Beifall. Bestandteile des italienischen Stils finden sich in Couperins Werken in Form reichlicher Kontrapunktik, Imitation und Sequenzen, sowie kühner Harmonik, die er in bewegte und leichte Arpeggien aufgelöst hat. In der großen Trio-Sonate »Apothéose de Lully« hat Couperin den französischen und den italienischen Stil, je durch eine Violine vertreten, rein darzustellen und dann in einem brillanten Schluß zu vereinen gesucht. Zehn weitere Concerts tragen den Titel »Gouts réunis«, die Vereinten Stile — deutlichster Beweis dafür, wie bewußt Couperin seine Aufgabe erfaßt, wie eindeutig er sie durchzuführen bemüht war.



Alfred Rosenberg



Staatskommissar Hans Hinkel



Siegfried Burgstaller



Otto v. Kursell



Fritz Stein



Johannes Günther



Friedrich Arenhövel



Erich Kochanowski



Max Burckhardt



Georg Vollerthun

Couperin gehört dem Jahrhundert des Rationalismus an. Descartes und Voltaire sind seine Zeitgenossen. Seine methodischen Schriften zeigen ihn uns als Freund systematischer Ordnung, als nüchternen, klaren Denker, als Pädagogen von Einsicht und Begabung. Er galt bald als bester Lehrer von Paris, es gehörte zum guten Ton, bei ihm Stunden zu nehmen, und man zahlte ihm hohe Preise dafür. Anatole France läßt eine seiner Romanheldinnen Unterricht bei Couperin nehmen, da sie der großen Welt anzugehören wünscht. Die Zeitgenossen widmeten Couperin ihre Werke, wie vordem Lully: »On est heureux, monsieur, lorsqu'on a l'honneur de vous pratiquer.« Sein Einfluß war unbegrenzt, er war Lehrer der königlichen Kinder, war Organist an der Kirche St. Gervais, aber auch Organist der königlichen Kapelle, niemand wurde bei Hofe mehr aufgeführt als Couperin. Aber der Hofdienst war ihm »trop glorieuses pour m'en plaindre.« Er bleibt der ruhige, ernste Mann, als den ihn die Gemälde zeigen, ja, er bekommt einen leichten Einschlag von Melancholie, als er von Krankheit befallen wird, die ihn jahrzehntelang, bis zu seinem Tode, nicht mehr freigibt. Frühzeitig überläßt er einer seiner Töchter den Posten am königlichen Hofe, früher schon den Organistenposten an der Kirche seinem Vetter Nicolas. Nachdem er erst der Kirche, dann dem König gedient hat, schreibt er nun für die Öffentlichkeit, das große Publikum. Von seiner Persönlichkeit zeugt kein Briefwechsel, kein privates Dokument, nur aus seinen Büchern und seinen Kompositionen können wir sie erstehen lassen. Ein großer Teil von diesen ist verlorengegangen — weder seine Witwe noch sonst ein Angehöriger hat sich veranlaßt gesehen, das Testament des Meisters zu erfüllen, in dem er die Herausgabe seiner Manuskripte anordnet. Heute sind sie verloren.

Dreißig Jahre nach Couperins Tod wußte niemand in Frankreich mehr etwas von ihm, seine Werke wurden nicht mehr gedruckt, nicht mehr gespielt. In Deutschland hielt sein Ruhm etwas länger an, Joh. Seb. Bach, Mattheson und andere bedienten sich im Unterricht seiner Schriften und empfahlen sie weiter. Dann senkte sich — eine letzte Analogie zu dem Schicksal Joh. Seb. Bachs — das Dunkel der Vergessenheit über Couperins Werk, bis ein Jahrhundert später Farrenc in Frankreich, Brahms und Chrysander in Deutschland für seine Neuherausgabe Sorge trugen.

BACHS »MUSIKALISCHES OPFER«
IN DER NEUFASSUNG VON ERHARD KRIEGER

VON
CARL HEINZEN-DÜSSELDORF

Welche Welt würde sich uns eröffnen, wenn wir in die »Werkstatt« Bachs einen ähnlich tiefen Blick tun könnten wie etwa in die Skizzenbücher Beethovens. Nur ganz vereinzelte Male dürfen wir Zeuge des Gestaltungsvor-

ganges werden: doch nicht schon von der Keimzelle, sondern erst von der geschlossenen Form aus. Außer einigen anderen Fällen, in denen die Geschichte des »Werdens« verfolgbar ist, bieten hier vor allem die frühen Fassungen einiger Präludien aus dem 1. Teil des »Wohltemperierten Klaviers«, sowie die der Inventionen und Sinfonien im »Friedemann-Büchlein« aufschlußreiche Beispiele. Statt der Skizzen floß einst eine andere Quelle: die Kunst der Improvisation. Leider ist sie fast völlig versiegt, und unser Wissen hierüber ist auf die Berichte weniger Zeitgenossen angewiesen. Und doch ist anzunehmen, daß mindestens *eines* dieser Beispiele der Nachwelt fast genau überliefert worden ist: das »Ricercata a 3 voci« aus dem »Musikalischen Opfer«.

Das Zusammentreffen des alten Bach mit Friedrich dem Großen in Potsdam hat Forkel in solch köstlicher Naivität erzählt, daß später kaum ein neuer Versuch der Wiedergabe dieses wichtigen Ereignisses unternommen worden ist. Die Stelle, da von dem Spiel des Thomaskantors die Rede ist, besitzt für diesen Zusammenhang so große Bedeutung, daß sie angeführt sei:

> »Aber was wichtiger als dieß alles ist, der König gab für diesen Abend sein Flötenconcert auf, nöthigte aber den damahls schon sogenannten alten Bach, seine in mehrern Zimmern des Schlosses herumstehende Silbermannische Fortepiano zu probiren. Die Capellisten gingen von Zimmer zu Zimmer mit, und Bach mußte überall probiren und fantasiren. Nachdem er einige Zeit probirt und fantasirt hatte, bat er sich vom König ein Fugenthema aus, um es sogleich ohne alle Vorbereitung auszuführen. Der König bewunderte die gelehrte Art, mit welcher sein Thema so aus dem Stegreif durchgeführt wurde, und äußerte nun, vermuthlich um zu sehen, wie weit eine solche Kunst getrieben werden könne, den Wunsch, auch eine Fuge mit 6 obligaten Stimmen zu hören. Weil aber nicht jedes Thema zu einer solchen Vollstimmigkeit geeignet ist, so wählte sich Bach selbst eines dazu, und führte es sogleich zur größten Verwunderung aller Anwesenden auf eine eben so prachtvolle und gelehrte Art aus, wie er vorher mit dem Thema des Königs gethan hatte. Auch seine Orgelkunst wollte der König kennen lernen. Bach wurde daher an den folgenden Tagen von ihm eben so zu allen in Potsdam befindlichen Orgeln geführt, wie er vorher zu allen Silbermannischen-Fortepiano geführt worden war. Nach seiner Zurückkunft nach Leipzig arbeitete er das vom König erhaltene Thema 3 und 6stimmig aus, fügte verschiedene kanonische Kunststücke darüber hinzu, ließ es unter dem Titel: Musikalisches Opfer, in Kupfer stechen, und dedicirte es dem Erfinder desselben.«

Das »thema regium« mit seinen kühn ausgreifenden Intervallen und seiner nicht minder freien Chromatik hat selbst für die heutige Zeit seinen »modernen« Charakter noch vollauf gewahrt. Herbe Strenge und der Zug ins Große sind unverkennbar. Bach wird seine Fugen-Improvisation wohl auf

einem Silbermann zuerst ausgeführt haben; es besteht aber die Möglichkeit, daß für den folgenden Tag an der Orgel das gleiche Thema eine Rolle spielte. Die spätere ausgiebige Beschäftigung mit dem »thema regium« vollzog sich in mehreren Abschnitten. Aus den mehrfachen Sendungen spricht deutlich die Absicht, zyklisch zu runden. Die »Ausgaben für den praktischen Gebrauch« hielten sich nicht an die chronologische Folge, auch unterließen sie, dem organischen Werden nachzuspüren. Das soll kein Vorwurf sein, da dadurch weitere Kreise doch wenigstens der *Idee* des Werkes nähertreten konnten. Ähnlich wie bei der »Kunst der Fuge« rangierte es unter den Klavierstücken. Da aber besonders im »Musikalischen Opfer« stellenweise die originale Instrumentalbesetzung notiert wurde, so konnten die Pianisten nur wenig damit beginnen; daß die entsprechenden Teile als Kammermusik herausgegriffen wurden, war sehr selten, weil die wenigsten diese Schätze an solch versteckter Stelle zu finden wußten. Am verheerendsten aber war, daß die beiden hochbedeutenden Spätwerke sehr häufig als »gelehrte Experimente und Rechenexempel« abgetan wurden. Erst die neuere Zeit hat hier erfreulichen Wandel geschaffen. Von Wolfgang Graesers Realisierung der »Kunst der Fuge« darf man wohl behaupten, daß sie sich »durchgesetzt« habe. Ähnlich wie dies letzte zyklische Werk ist auch sein Vorgänger — das »Musikalische Opfer« — in den letzten Jahren mehrfach ganz oder teilweise bearbeitet worden. Daß *Erhard Kriegers* Neuordnung und Bearbeitung hierunter eine Sonderstellung einnimmt, beweist schon die Tatsache, daß in verhältnismäßig kurzer Frist ein rundes Dutzend Aufführungen erfolgten.

Es sei nun versucht, das organische Straffen der Neufassung zu beleuchten. Um das »königliche« Gepräge deutlich zu dokumentieren, hat Krieger als Einleitung die dreistimmige Fuge für die »Königin der Instrumente« bestimmt. Denn das Klavier würde bei der späteren orchestralen Entfaltung dem »historischen« Ohr wenig zusagen; statt des nicht nur in größeren Räumen nur wenig tragfähigen Clavichords das Cembalo zu wählen, wäre auch nicht sehr empfehlenswert, da die Linien gewissermaßen mehr »gestrichelt« als in großem Bogen gezogen würden. Durch die Wahl der Orgel wird dagegen gleich zu Anfang Plastik und Verständlichkeit des polyphonen Aufbaues in hohem Maße erzielt, so daß dem Hörer die Einführung in diese kühne Tonwelt leicht gemacht wird. Da die Registrierung bewußt aller »Farbigkeit« ausweicht, so kommt zu diesen Vorzügen als weiterer noch die nachdrückliche Betonung des Erhabenen hinzu.

Zu dieser fast antiken Strenge tritt im folgenden Stück das Menschliche. Nicht nur der Tempokontrast — Andante statt des voraufgehenden Allegro — bewirkt diese innere Herzlichkeit, sondern ganz besonders die Wahl einer Solo-Violine für die Beantwortung der »Fuga canonica«. Ein prachtvoller »Register«-Wechsel wird außerdem dadurch erzielt, daß die Orgel auf das Pedal verzichtet.

Auf die kanonische Fuge folgt in Fortsetzung der *großen* strengen Formen der Canon perpetuus für Flöte, Violine und Cello. Der bezifferte Baß ist für Orgel schlicht und klar ausgesetzt. In der Anordnung macht sich die allmähliche Steigerung kammermusikalischer Mittel deutlich bemerkbar; der füllende Klang der Orgel (wieder ohne Pedal) trägt gleichzeitig schon den Keim für machtvollere Entfaltung in sich. Als Tempo ist »Un poco Allegro« angegeben.

Intime Lyrik bildet den wirkungsvollen Gegensatz: die Freizügigkeit der großen Trio-Sonate, deren Baß wieder vorwiegend dreistimmig für Orgel ausgesetzt ist.

Die kunstvolle Herbheit der acht kleinen Kanons schließt sich an. Wohl äußert sich hier reifster Kunstverstand ihres Schöpfers; aber Bach bleibt niemals — wie manch einer seiner Zeitgenossen — in der Trockenheit mathematischer Genauigkeit und Gelehrsamkeit stecken, sondern er *musiziert* auch in solch technischen Wunderwerken. Um die Innerlichkeit der Gestaltung recht einprägsam werden zu lassen, hat *Krieger* jede einzelne dieser Kleinformen anders instrumentiert und durch Tempogegensätze ihr Charakteristisches besonders hervorgehoben. Nr. 1, durch zwei Oboen unisono und zwei Fagotte ausgeführt, verbreitet Licht von fast transparenter Wirkung. Nr. 2 gibt zwei Solo-Celli Gelegenheit, in kraftvoller Lage ihren Gesang ausströmen zu lassen. Der bewegte dritte Kanon ist wieder den vier Holzbläsern übertragen, von denen diesmal aber jeder einzelne seine Selbständigkeit behaupten kann. Nr. 4 ist für zwei Violinen gedacht, die marcato den Spiegelkanon klar zu zeichnen vermögen. Einer Anmerkung Bachs entsprechend, sind die beiden Violinen und die Celli im 5. Kanon chorisch besetzt. Echt kammermusikalische Kleinformen bieten die beiden folgenden Stücke, deren erstes eine Flöte, deren zweites eine Oboe zu Violine und Bratsche gesellt. Über den Schlußkanon hat Bach geschrieben: »Wie die Modulation höher steigt, so steige der Ruhm des Königs«. Dieser kühne harmonische Kreislauf erhält mit Flöte, Oboe, Violine, Bratsche und Cello durch später hinzutretende Verkoppelung eine reiche »Registrierung«, die den früher schon beobachteten Grundzug zu intensiver Entfaltung des Klanglichen an maßgebender Stelle noch einmal nachdrücklich hindurchscheinen läßt.

Krönung bildet die gewaltige sechsstimmige Fuge, die neben Bachs »Unvollendeter« eines der großartigsten Wunder musikalischer Schöpferkraft darstellt. Die Wucht der Tonsprache drängte wie naturnotwendig zu orchestraler Ausladung. Der Neigung zum Romantisieren ist *Krieger* bewußt aus dem Wege gegangen. Daher fehlen die Künder der Romantik: Klarinetten und Hörner. Der größte Teil der Exposition gehört den Streichern: erst beim Einsatz der 5. Stimme tritt hohes Holz hinzu; die 6. Stimme ist den Fagotten zugeteilt. In wechselreicher Registrierung wird dieser vielseitige Apparat ausgewertet. Eine der thematischen Entwicklungen wird von den Holzbläsern

solistisch eingeführt. Nur ein einziges Mal leuchten die beiden unisono-Trompeten mit dem Thema auf. In einer Episode kurz vor dem Ende fügt sich unauffällig die Fülle des Orgelklanges wieder ein. Das bewegtere Tempi ist zu hymnischer Breite zurückgekehrt, die in dem von Posaunen, Orgelpedal und Kontrabässen wuchtig hineingemeißelten Thema dem Ganzen erschütternden und zugleich befreienden Ausklang gibt.

Alles, was in diesem gewaltigen Werk an den Kunstverstand sich wendet, läßt sich — wenn auch noch so unvollkommen — in begrifflich versinnlichende Worte fassen. Nur auf diesem technischen Umweg ist es auch möglich, *das* anzudeuten, was das Wesentlichste eines jeden Kunstwerkes ausmacht: das Gefühlsmäßige. Denn jeder poetisierende Erklärungsversuch muß immer weiter von dem Geheimnis des klangschöpferischen Werdens-Vorganges hinwegrücken, weil dies Mysterium nur erahnt, aber nie erfaßt werden kann. Erst die letzten Jahrzehnte haben die bis dahin stiefmütterlich behandelten Spätwerke Bachs entdeckt und damit einen Schatz gehoben, der einer ganzen Reihe von Generationen so gut wie unbekannt blieb. Nun ist wieder eine dieser prachtvollen Schöpfungen fruchtbares Kulturgut geworden. Denn *Erhard Krieger* hat durch sinnvolle Instrumentation klare Gliederung aller Einzelheiten, durch sinnvolle Anordnung klare Gliederung der organischen Großformen erreicht. In der Einsamkeit der Thüringer Berge hat er mit unbedingter Werktreue das »Musikalische Opfer« derart realisiert, daß diese Verbindung von reifstem Kunstverstand und tief-herb kraftvollem Gefühl aus dem Todesschlaf erweckt worden ist: ein Werk, das fast wie ein Symbol des neuen Deutschland anmutet und dessen Ethos vielleicht deshalb so wunderbar ist, weil es ohne jeden äußerlichen Selbstzweck als *absolute* Musik zu uns spricht.

FÜR EINEN DEUTSCHEN OPERNSPIELPLAN

VON

WILHELM ALTMANN-BERLIN

Wenngleich es möglich wäre, daß die deutschen Opernbühnen nur Werke deutscher Tonsetzer aufführten, so wird doch selbst der beste Deutsche nicht die Forderung aufstellen, daß man sich ohne die Opern Verdis, Rossinis, Aubers behelfen solle; jeder Kunstverständige wird auch ohne die Opern Puccinis nicht auskommen wollen, trotzdem deren Handlungen fast sämtlich so undeutsch wie nur möglich sind. Aber es ist nicht nötig, daß man in Deutschland Jugendopern Verdis ausgräbt, die nur geschichtliches Interesse haben; dafür sollte man entschieden lieber mit Unrecht vergessene oder vernach-

lässigte deutsche Opern wählen. Und zwar solche, in denen auch die Handlung möglichst deutsch ist. Von diesem Standpunkt aus lehne ich auch die Opern Friedrich v. Flotows ab, zumal deren Musik im wesentlichen eine Nachahmung der französischen Spieloper ist; Flotow hat übrigens auch Texte in französischer Sprache vertont.

Nach dem nationalen Umschwung mußte man glauben, daß der Opernspielplan vornehmlich auf deutsche Tonsetzer eingestellt werden würde, die deutsche Stoffe vertont hätten. Aber nach den mancherlei Bekanntmachungen von Bühnenleitern scheint es im großen und ganzen doch bei dem alten Schlendrian zu bleiben. Man hat noch nichts davon gehört, daß Tonsetzer, die bisher mit ihren national eingestellten Opern von den früheren Bühnenleitern abgewiesen worden sind, bei den neuernannten Entgegenkommen gefunden haben oder daß ein bisher unbekannter Opernkomponist mit nationalem Einschlag entdeckt worden ist. Vergebens wartet *Julius Bittner* darauf, daß seine echt deutschen wertvollen Volksopern »*Der Musikant*« und »*Der Bergsee*« in Erinnerung gebracht werden; vergebens hoffte *Gerhard Schjelderup*, daß seine im siebenjährigen Kriege in der preußischen Neumark spielende vaterländische Oper »*Ein Volk in Not*« endlich zur Uraufführung gelangte.

Für die lebenden Tonsetzer, die Opern gern herausbringen möchten, ist die kommende Spielzeit insofern verhängnisvoll, als wohl alle Bühnenleiter sich mit Recht verpflichtet fühlen werden, die »*Arabella*« von *Richard Strauß* ihrem Publikum vorzuführen; die wenigsten werden den Mut noch zu einer zweiten oder gar dritten Erstaufführung haben, zumal die Spielzeit eingeschränkt ist und durch den diesmal besonders starken Wechsel des Solopersonals und der Kapellmeister viel mehr Zeit als sonst auf die anerkannten Zugopern verwendet werden muß. Immerhin glaube ich, daß bei einigermaßen gutem Willen es jeder Opernbühne möglich sein müßte, mindestens noch 3 bis 4 wahrhaft deutsche Opern einzustudieren. Im folgenden sei wenigstens auf einige solcher Opern hingewiesen.

Geradezu tiefbedauerlich ist die Teilnahmslosigkeit, die seit Jahren der *Euryanthe Webers* entgegengebracht wird. Zugegeben, daß der Text recht anfechtbar ist, so bleibt doch der geradezu herrlichen, echt dramatischen Musik bei einer einigermaßen gelungenen Aufführung nie die Wirkung versagt. Ganz vergessen scheint zu sein, daß *Hans Joachim Moser* einen neuen, zu der Musik durchaus passenden Text *(Die sieben Raben)* gedichtet hat, der das Werk durchaus lebensfähig macht.

Schweres Unrecht haben die Theaterleiter auch mit der Vernachlässigung *Marschners* begangen. Selbst den *Hans Heiling* haben sie beiseite geschoben, der sehr gelungenen Neubearbeitung des »*Vampyrs*« durch *Hans Pfitzner* keine Teilnahme geschenkt, doch gebe ich zu, daß die Handlung dieser Oper nicht deutsch ist. So musikalisch wertvoll auch *Marschners* »*Templer*« und »*Die*

Jüdin« ist, so halte ich freilich eine Aufführung dieser Oper allein schon wegen des Titels in der jetzigen Zeit für unangebracht.
Aufs wärmste trete ich wegen der Musik für die der heutigen Generation kaum dem Namen nach bekannte Oper »*Der Widerspenstigen Zähmung*« von *Hermann Götz* ein, bin mir aber natürlich darüber im klaren, daß die auf Shakespeare zurückgehende treffliche Dichtung uns Deutschen keine rechte Teilnahme entlockt.
Hans Pfitzner hat seinerzeit in Straßburg mit größtem Erfolg die Vertonung der Geibelschen *Loreley* durch *Max Bruch*, über dessen arische Abstammung kein Zweifel sein kann, ausgegraben, ohne zu erreichen, daß nur ein zweiter Bühnenleiter seinem Beispiel gefolgt ist. Einer anderen, auch sehr gelungenen Loreley-Oper erinnere ich mich immer gern; sie stammte von *Adolf Mohr*, dessen echte Volksoper »*Der deutsche Michel*« ebenfalls hervorgesucht werden sollte.
Wer kennt heute noch den Pionier deutscher Musik in Posen, *Paul Geisler*, der in dem viel gelesenen Roman Hans v. Wolzogens, Der Kraftmayr, eine große Rolle spielt? Er hat uns die vaterländischen Opern »*Die Ritter von Marienburg*«, »*Palm*« und »*Fridericus Rex*« geschenkt. In der Jugendzeit Friedrichs des Großen spielen *Eugen d'Alberts* hervorragende Militärmärsche, auch sonst sehr viel Schönes aufweisende, ganz in Vergessenheit geratene Lustspieloper »*Flauto solo*«. Ich bin überzeugt, daß sie heute volle Häuser machen würden.
Schmerzlich berührt es auch immer, wenn man feststellen muß, daß ein so liebenswertes, echt deutsches Werk wie *Ludwig Thuilles* »*Lobetanz*« von der Bühne verschwunden ist. Dasselbe Schicksal teilt auch die richtige Volksoper »*Der Schmied von Ruhla*« von *Friedrich Lux*. Geradezu unbegreiflich erscheint es auch, daß von den mancherlei deutsch-volkstümlichen Opern *Siegfried Wagners* kaum eine ganz gelegentlich einmal aufgeführt wird. Zum mindesten sollte sein »*Bärenhäuter*« ständige Repertoireoper werden. Das wünsche ich auch für den »*Pfeifertag*« des kürzlich verstorbenen *Max v. Schillings*, der darin sein Deutschtum aufs überzeugendste bekannt hat.
Ganz unverdient ist des noch lebenden *Victor v. Woikowski-Diedaus* »*Nothemd*« in die Versenkung gesunken, obwohl die Musik voll blühender Erfindung und die Dichtung ein würdiges Seitenstück zu Wagners Meistersingern von Nürnberg ist.
Sicher gibt es noch so manche Oper, die verdiente, in der jetzigen deutschen Zeit gehört zu werden. Allein, wer kümmert sich darum? Die Intendanten kommen kaum dazu, den Text zu lesen, die meist überlasteten Kapellmeister werfen im besten Fall einen flüchtigen Blick in die Partituren. Wenn nicht eine einflußreiche Persönlichkeit, zum mindesten ein angesehener Verlag, den man sich warm halten muß, hinter einer Oper steht, kann der arme Komponist leider noch immer nicht damit rechnen, daß sein eingereichtes Werk auch wirklich vorurteilslos und genau geprüft wird. Eine würdige Aufgabe

des *Kampfbundes für deutsche Kultur* wäre es, eine besondere *Prüfungsstelle* für alte und neue Opern einzurichten. Aus der Zahl der zur Aufführung empfohlenen Werke müßte dann alljährlich jede dem Deutschen Bühnenverein angeschlossene Bühne mindestens eines zur Aufführung überwiesen erhalten. Auf diese Weise käme jedes für würdig befundene Werk auch wirklich in die Öffentlichkeit.

EIN VOLK SUCHT SEIN LIED ...

VON

P. A. GEISLER-DRESDEN

Ein Volk sucht sein Lied ... Ist nicht seit Uhlands Tagen das deutsche Volkslied erstorben? Im Näseln der Saxophone war es erstickt, der Irrsinn der Negermusik übergellte die zarten Herzenstöne des deutschen Volksliedes. Nun, nachdem die Hüter des neuen Deutschland mit eisernem Besen Kehraus gemacht haben, nachdem der irrsinnige Spuk der letzten Jahre wie ein böser Traum vorüber ist, regt sich da und dort verschüchtert ein Herzenston im verödeten Land des deutschen Liedes. Es ist wie ein Tasten und Suchen unter den Jüngern der Tonkunst. Der deutsche Sänger hat seine Leier gestimmt — aber er hält noch Ausschau nach Klängen, die aus dem Herzen des Volkes kommen und zum Herzen des Volkes tönen ...

Noch fehlt es an Weisen, die das große Erleben der Zeit schlicht und packend besingen, die vollgesogen sind von der belebenden Kraft des großen Geschehens, das dieser Frühling dem deutschen Menschen bescherte. Im Horst-Wessel-Lied verkörperte sich das große Wunder der erwachten Nation, im wuchtigen Rhythmus seiner Verse widerklingt der Marsch des deutschen Volkes in die bessere Zukunft. Nun gilt es, das ewige Sehnen des deutschen Menschen, seine Verbundenheit mit deutschem Wesen und deutscher Erde in neuen Versen und Weisen zu formen.

Die Dichter des echten Volksliedes sind selten bekannt. Sie schufen ohne literarischen Ehrgeiz nur für das Bedürfnis und aus dem Herzen des Volkes und sorgten nicht für Aufzeichnung ihrer Namen und Verse. Es gab eine Zeit in deutschen Landen, wo das verachtete und vergessene Volkslied wie ein erfrischender Jungbrunnen auf unsere Klassiker wirkte. Herders Schüler, Goethe, sammelte in Straßburg elsässische Volkslieder und dichtete sein »Heidenröslein« im Stile des Volksliedes. Uhlands »Guter Kamerad«, Eichendorffs »Zerbrochenes Ringlein« gingen ein als wahre Volksweisen in den Kulturschatz der deutschen Nation.

Sollte die große Zeit, in der wir leben, nicht auch ihre Sänger finden, die aus dem starken Pulsschlag des neuen Werdens Herzenstöne zu formen vermögen?

Deutsches Volkslied, erwache! Zum Wettstreit angetreten sind des deutschen Volkes Sänger, dem Ruf des Führers folgend, der die beste Leistung mit einem Ehrenpreis krönt.

*

Die Leitung der »Deutschen Musik-Premieren-Bühne e. V.« Sitz Dresden, in deren Händen die Durchführung des Wettbewerbes liegt, ist sich bewußt, daß das wahre Volkslied nicht in einer festlichen Premiere geboren werden kann, daß es aus dem Herzen des Volkes kommen muß, um zu ihm sprechen zu können. Es wurden deshalb auch »Lieder im Volkston« von den zeitgenössischen Komponisten angefordert. Aber gerade die Tatsache, daß sich wohl ein in der deutschen Musikgeschichte einzigartiges Interesse in *allen* Schichten des Volkes an dem Wettbewerb bekundete, daß vom schlichten Arbeiter bis zum Fürstensohn, vom zwölfjährigen Gymnasiasten bis zum Musikprofessor alle mit erstaunlichem und rührendem Eifer dem Aufruf Folge leisteten, daß in allen Gauen des Reiches, aus allen Ländern der Erde, wo deutsch Geborene wohnen, Verse und Töne erklingen im Wettstreit um die Siegeskrone, berechtigt zu der Hoffnung, daß dem deutschen Volk durch diesen Wettbewerb Schätze seines Gemütslebens erschlossen werden, die sonst nie zum Licht des Tages gekommen wären.

Ein Volk sucht sein Lied . . .

Alle haben sie die Leier gestimmt, die deutschen Sänger gleich welchen Standes: Professoren, Regierungsbeamte, Musikdirektoren, Komponisten von Weltruf, unbekannte Kaffeehaus-Klavierspieler, Lehrer, Organisten, Kantoren, Zahnärzte, Rechtsanwälte, Arbeiter, Studenten, Hausfrauen, Gymnasiasten, ein Sohn aus dem deutschen Kaiserhaus, Fabrikanten — alle haben sie Worte und Töne gesucht und neben vielem, gutgemeintem aber unbedeutendem, sind Weisen aufgeklungen, bei denen man aufhorcht. Schwerkriegsverletzte, Kriegsblinde besingen die deutsche Heimat, die deutsche Erde. Da schreibt ein Kriegsblinder an den Prüfungsausschuß: »Da ich ein einfacher Mann aus dem Volke bin und, wie aus der dritten Strophe meines »Ostpreußenliedes« hervorgeht, beider Augen im Kampf um mein Vaterland beraubt bin, bitte ich Sie höflichst, die beiden Gedichte mit passenden Melodien zu versehen und sie dann unserem armen, gequälten Volke zugängig zu machen. Sollte mir auch ein Preis nicht zuerkannt werden, so würde es mir doch eine große Freude sein, als Lichtloser mit zur Einigung unseres Volkes für eine frei-deutsche Zukunft beigetragen zu haben.« Welch erschütterndes Bekenntnis zur Heimat spricht aus diesen Zeilen!

Und hier eine Zwölfjährige: »Im April bin ich zwölf Jahre alt geworden und habe den Text und die Musik ganz alleine, ohne Hilfe, zusammengesetzt — nur meiner Freundin habe ich es gezeigt.«

Und ihre Arbeit, kindlich und doch mit erstaunlicher Gefühlstiefe, besingt ihre Heimaterde: »Mein liebes deutsches Vaterland . . .« Diese Generation

wird die Ehrfurcht und Liebe für die Heimat im Herzen tragen und so zum Bürgen für ein besseres Morgen werden!
Ein hundertprozentig Schwerkriegsbeschädigter schreibt: »Die Musik ist das Einzige, was mir das Leben noch erträglich macht, da ich das Zimmer fast gar nicht mehr verlassen kann. Die Aufführung eines Stückes von mir wäre für mich höchste Erfüllung . . .« Die Musik ist das Einzige, das ihm das Leben noch erträglich macht ... Für sein Vaterland gab er seine Gesundheit, und nun sucht er Freude im Wettbewerb, der dem deutschen Volk neue Lieder schenken soll . . .
Ein seit neun Jahren arbeitsloser, in bitterer Not befindlicher Familienvater schickt ein rührendes Gedicht, das den Kanzler feiert. Es soll einem Komponisten zur Vertonung übergeben werden, der Nationalsozialist ist, sein Vaterland in Freud' und Leid grenzenlos liebt und volles Vertrauen zum Führer besitzt. Er bestimmt für den Fall, daß ihm ein Preis im Wettbewerb zuerkannt wird, daß dieser zugunsten des deutschen Roten Kreuzes verwendet wird. »Wenngleich ich zu den Ärmsten der Armen zähle, bin ich doch gesund und somit reich genug ...« Der Inhalt seines Liedes verherrlicht den Vierjahresplan des Volkskanzlers Adolf Hitler, von dem dieser Arbeitslose hofft, daß er ihm wieder Arbeit und Brot bringen wird, und diese Hoffnung macht ihn zum Dichter.
Aus einer Gefängniszelle der sächsischen Provinz flattert dem Prüfungsausschuß eine mit Bleistift skizzierte Komposition auf den Tisch — ein Ausgestoßener sucht sein zerbrochenes Leben in Klänge zu bringen . . .
Da ist ein Unterprimaner, der den »Tag von Potsdam« begeistert besingt, ein alter Grubensteiger in Oberschlesien, der in schlichten Versen »Freiheit, Glück und Frieden« für sein Vaterland erfleht; ein hoher Generalstabsoffizier des Weltkrieges schickt ein Hitler-Lied; ein Hohenzollernprinz tiefempfundene Liebesverse. »Hoch die Fahnen, hoch die Hände, Deutschlands Glück blüht noch einmal!« singt die *blindgeborene*, jetzt 71jährige Insassin eines Bezirksheimes des Vogtlandes.
Ein bekannter deutscher Musikprofessor schuf anläßlich des Volksliederwettbewerbes eine Komposition, da nahm ihm der Tod die Feder aus der Hand. Und nun schickt seine Witwe dem Prüfungsausschuß seine Lieder . . .
Da ist ein gebürtiger Hannoveraner, der es zum Obersten und Musikinspizienten der irischen Armee gebracht hat und der nach der fernen Heimat, die er nicht vergessen kann, tiefempfundene Gesänge zum Wettbewerb einreicht. Aus allen Teilen der Erde, überall, wo Deutschstämmige wohnen, erklingen die Lieder der Sehnsucht und der Liebe zum fernen Vaterland. Der Kanzler eines deutschen Konsulats in Frankreich schickt ein deutsches Flaggenlied. Vom Balkan sind zahlreiche deutschstämmige Wettbewerbsteilnehmer vertreten. In Japan, in Tokio, ist ein deutscher Komponist, der schlichte, aber stark empfundene Verse nach der fernen Heimat schickt. Unter dem Glut-

himmel Ägyptens, in Kairo, entstanden Lieder einer Deutschen, die den Lindenbaum der Heimat und den Schmetterling, der ihn umflattert, besingen. Aus Amerika, Holland, Portugal, Finnland, überall haben sich deutsche Komponisten gemeldet, die dem deutschen Volk neue Lieder schenken wollen, geboren aus der alten Sehnsucht des Deutschen nach seiner Heimat, die er nie vergessen kann.

Und dann kommt das große Heer der Leute vom Bau, deutsche Komponisten aus allen Gauen des Vaterlandes, berühmte und unbekannte, alte und junge, und alle suchen Worte und Töne, dem deutschen Volk neue Lieder zu schenken. Ein Volk sucht sein Lied . . .

KAMPFBUND FÜR DEUTSCHE KULTUR

Die Leitung des Kampfbundes für Deutsche Kultur, Gruppe Berlin, gibt entsprechend den von Staatskommissar M. d. R. *Hans Hinkel* in der Versammlung vom 2. August im »Haus der Presse« gemachten Mitteilungen eine durchgreifende Neuorganisation der Fachgruppe Musik bekannt.

Als Reichs-Fachgruppenleiter ist vom Reichsleiter des KfDK. *Alfred Rosenberg* der Direktor der Staatl. Akad. Hochschule für Musik, Berlin, Prof. Dr. *F. Stein* bestätigt worden.

Dr. *Siegfried Burgstaller* ist zum Reichsorganisationsleiter der Fachgruppe und stellvertretenden Reichs-Fachgruppenleiter, zugleich zum Fach- und Organisationsleiter der Preußengruppe (Ortsgruppe Berlin) ernannt. Mit den Aufgaben des Pressedienstes der Gruppe sind die Herren Dr. *R. C. Muschler*, Dr. *Franz Ruehlmann*, *A. Dreetz* und Dr. *F. Stege* betraut.

Als Referenten sind bestellt:

Dr. *S. Burgstaller*	für die Sparte:	Ernste Musik
Georg Vollerthun und *Wilhelm Rode*	,, ,, ,, :	Oper
Willy Geisler	,, ,, ,, :	Unterhaltungsmusik und Operette
Dr. *R. C. Muschler*	,, ,, ,, :	Textdichter
Dr. *M. Burkhardt* und Prof. Dr. *F. Stein*	,, ,, ,, :	Chorwesen
Prof. Dr. *F. Stein*, Komponist und Organist (Hauptschriftleiter) *Johannes Günther* und Prof. *Wolfgang Reimann*	,, ,, ,, :	Kirchenmusik
Dr. *Bieder*, *W. Geisler* und Stud.-Rat *C. Schulz-Tegel*	,, ,, ,, :	Schulmusik
Hugo Rasch.	,, ,, ,, :	Privat-Musikunterricht
Stud.-Rat *W. Hastung*, Dipl.-Ing. *von Paynen* und Dr. *F. Stege*	,, ,, ,, :	Singeschulen
Dr. *S. Burgstaller* und Dr. *R. C. Muschler*	,, ,, ,, :	Werkprüfungsausschuß

Ohne Referat reihen sich den Genannten außerdem noch an:

Komponist und Kapellmeister *Hans Bullerian*
Komponist *Otto Frickhoeffer*

Prof. Dr. *Paul Graener*
Prof. Dr. h. c. *Gustav Havemann*
Stadtverordneter *H. E. Ihlert*
Dr. *Th. E. Mahling*
Kapellmeister *Peter Schmitz*
Karl Stietz
Prof. *Max Trapp* u. a.

Gleichzeitig läßt die Leitung der Fachgruppe folgende Nachricht verbreiten: In Anbetracht des bisherigen außerordentlich großen Einlaufes von Noten und der sich daraus ergebenden Überlastung des Werk-Prüfungsausschusses wird gebeten, von weiteren Einsendungen bis zum 1. Oktober 1933 Abstand zu nehmen. Auch bei dieser Gelegenheit sei ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht, daß der KfDK. für die eingereichten Manuskripte usw. keinerlei Haftung übernimmt, d. h. für Verluste und Beschädigung nicht aufkommt, und daß auch die Rücksendung nur auf Rechnung und Gefahr der Einsender bewerkstelligt werden kann, insbesondere also vorherige Überweisung des erforderlichen Rückportos oder die Zustimmungserklärung zur Rücksendung unter Nachnahme der Portospesen zur Voraussetzung hat.

GERHARD SCHJELDERUP

Am Abend des 29. Juli ist Gerhard Schjelderup ganz unerwartet einem Herzschlag in Benediktbeuern erlegen, wo er seit 1922 in ländlicher Stille nur seinem Schaffen lebte. Stand er auch bereits vor der Vollendung seines 74. Lebensjahres, so war er doch körperlich und geistig so frisch, daß jeder ihm noch eine längere Lebensdauer zugesprochen, hätte. In Norwegen geboren und auferzogen, hatte er zwar den letzten Schliff seiner musikalischen Ausbildung in Paris bei Massenet in der Komposition und bei Franchomme auf dem Violoncell erhalten, seine zweite Heimat aber in Deutschland gefunden. Zunächst hatte er München als Wohnsitz gewählt. Hier fand er auch die Lebensgefährtin, die beste Interpretin seiner Lieder; hier trat ihm Max Schillings besonders nahe; hier fand er einen großen Förderer in dem Generalmusikdirektor Hermann Levi, dem ersten Parsifal-Dirigenten. Dieser brachte 1893 sein erstes dramatisches Werk »Sonntagsmorgen« zur Uraufführung. Von 1896 bis 1916 lebte Schjelderup in Dresden; in dem Musikleben dieser Stadt nahm er sehr bald eine sehr geachtete Stellung ein. Bis zu seiner Übersiedlung nach Benediktbeuern weilte er die nächsten Jahre meist in Christiania (Oslo).

Sein Lebenswerk liegt in Sinfonien, in neuerdings besonders beachteten Orchestersuiten, einigen Kammermusikwerken, Orgelstücken, Melodramen, Chören, Liedern und Gesängen, vor allem in Bühnenmusiken und Opern vor. Sich mit letzteren durchzusetzen, wurde ihm nicht leicht gemacht. Selbst als er mit »Sturmvögel« 1926 in Schwerin einen von den zahlreich erschienenen auswärtigen Kritikern bestätigten Riesenerfolg errungen hatte, hatte er nicht die Freude, daß diese wertvolle Oper über zahlreiche Bühnen ging.

Sehr mit Unrecht ist er als Wagner-Epigone gestempelt worden. Aber schon aus seinen ersten Werken geht klar hervor, daß er im wesentlichen auf eigenen Füßen stand, teilweise in der norwegischen Volksmusik wurzelte und keineswegs ein Nachahmer Wagners war; in der Harmonik war er noch im Alter weit moderner als mancher weit jüngere, in dem ein kühner Neuerer erblickt wurde. Wer seine Opern wirklich kannte, der wußte, daß ihm als Vorbilder die Meisterwerke Glucks und Beethovens

»Fidelio« vorgeschwebt hatten. Wie der Bayreuther Zauberer, dessen Schaffen er übrigens ein sehr lesenswertes volkstümliches Buch gewidmet hat, schuf er sich seine Operntexte selbst; er wollte sie aber keineswegs als selbständige Dichtungen bewertet, sondern nur im Zusammenhang mit seiner Musik beurteilt wissen. Diese sollte erst zum Ausdruck bringen, was sich hinter der absichtlich gewählten Schlichtheit des Dialogs und der beinahe naiven und alltäglichen Sprache verbarg, nämlich seine wahrhafte Liebe zur Natur und seine echte, tiefe Religiosität. Seiner ganzen Weltanschauung entsprechend spielen das Symbol und die Mystik eine große Rolle in seinen Texten.
Daß in der Zeit nach der Revolution von 1918, wo die durchaus volksfremde Musik in Deutschland auf den Schild gehoben wurde, für seine reine und edle, echt arische Kunst sich kein Verständnis bei den nur auf Sensation versessenen Bühnenleitern einstellen gekonnt hat, ist tief bedauerlich, war freilich so recht für diese, Gott sei Dank, hinter uns liegende Zeit charakteristisch. Die nationale Erhebung, mit der wieder der Sinn für wahrhaft deutsche Kunst erwacht ist, wird, davon bin ich überzeugt, dem toten Schjelderup die Anerkennung bringen, die er verdient. Vor allem erhoffe ich, daß seine vaterländische Oper »Ein Volk in Not« dem deutschen Volke vorgeführt wird, daß seine die Schrecken der großen französischen Revolution schildernde Oper »Die scharlachrote Blume« und seine an das alte Märchen von Amor und Psyche anknüpfende herrliche Märchenoper »Jenseits Sonne und Mond«, wie auch die schon erwähnten »Sturmvögel« von den neuen deutschen Intendanten ausgiebig berücksichtigt werden. Des Erfolges bei einem wirklich deutsch eingestellten Publikum sind diese Opern sicher. Erst in letzter Zeit war Schjelderup auf das Drängen seiner Freunde hin bemüht gewesen, die Aufführung seiner Opern zu betreiben. Viele Jahre lang war er vollkommen damit zufrieden gewesen, sie sich von der Seele geschrieben zu haben. Er war eben ein vollkommener Idealist, immer bestrebt, das von ihm erkannte Ideal ohne Zugeständnisse aufrecht zu erhalten. Er war Zeit seines Lebens weltfremd, ein reiner Tor, eine durchaus ethische Natur. Auch wer ihn nur ganz oberflächlich kennenlernte, mußte den Eindruck gewinnen, daß er eine gar nicht hoch genug zu schätzende Persönlichkeit war, von der ein eigener Zauber ausging. *Wilhelm Altmann*

DAS »MUSIKALISCHE OPFER« IM HEIDELBERGER COLLEGIUM MUSICUM

Das Kulturamt der Heidelberger Studentenschaft und das Collegium musicum der Universität veranstalteten einen Abend im Bewußtsein der besonderen Bedeutung, die das musikalische Opfer des größten Musikers an den größten König seiner Zeit für uns heute als Dokument völkischer Verbundenheit hat. Daß Musikübung im Werk des neuen Studenten einen Lebensbestandteil bilden solle, und daß man mit dem Besten deutscher Musik zu beginnen sich nicht zu vermessen erscheine, führte der Vertreter des Kulturamtes in einleitenden Worten aus.
Es war aber auch erstaunlich, wie das Erlebnis gemeinschaftlichen Laienmusizierens unter der disziplinierten eindrucksvoll geschlossenen und klar gliedernden Führerschaft *Fortners* zum Ausdruck kam. Die nach Bachs Improvisation aufgezeichnete Einleitungsfuge gab Dr. *Dietrich* auf dem Cembalo in überzeugender Gestaltung. Nimmt man die mit unerhörtem Stilempfinden gemachte Bearbeitung des Werks durch *Besseler* hinzu, sein ebenso eindringliches wie klares Vorwort an die Hörergemeinde über die Bedingtheit der Aufnahme dieser Musik im aktiv mit vollziehenden Hören, so rundet sich der Gesamteindruck des Abends zu einem Erleben wahrer musikalischer Volksgemeinschaft.

Herbert Haag

ZOPPOTER WALDFESTSPIELE

Seit der letzten Aufführung des »*Fidelio*« auf der Zoppoter Waldbühne haben sich in der Hand des Intendanten *Hermann Merz* die technischen Mittel und der Bühnenstil immer mehr vervollkommnet. Sehr gut wirkte der von mächtigen Bauten und dem freundlichen Wächterhaus eingeschlossene Gefängnishof. Zahlreich waren wieder die Momente, wo der nächtliche Zauber der Natur zur Vertiefung der Stimmung beitrug. Unvergeßlich der Kanon, die Entrücktheit seines Vorspiels. Vielleicht tummelten sich manchmal mehr Menschen als nötig auf der Bühne herum. Aber Merz versteht es wie keiner, sie zu bewegen und zu gruppieren.

Der Münchener Staatskapellmeister *Karl Tutein* dirigierte überlegen die erste Aufführung. Erlesene Kräfte standen ihm zur Seite: *Elisabeth Ohms*, eine seelisch erfüllte Leonore, *Josef Kalenberg*, ein Florestan von edler Männlichkeit ohne tenorhaft Konventionelles, und als fesselnder Gegenspieler der Pizarro *Ludwig Hofmanns*. Die drei Singspielfiguren: *Carl Braun, Erna Berger, Carl Jöken.*

Der ersten Aufführung war eine Trauerfeier für *Max von Schillings* vorausgegangen, der viele Jahre die Zoppoter Festspiele als musikalischer Leiter betreut hatte.

Weit besser geeignet ist aber doch der »*Tannhäuser*« für die Waldbühne. Auf ihr sind die besten Szenenbilder eben jene, die die Natur möglichst unberührt lassen. So war für die beiden Waldszenen ein geradezu idealer Schauplatz gegeben. Unerhörte Wirkungen: das Nahen des Pilgerzuges aus der Tiefe des Waldes, der Aufbruch der Jagdgesellschaft, hoch zu Roß. Fühlbarer drängt sich der Widerstreit zwischen Natur und Theater in jenen Teilen auf, die noch der Großen Oper nahe sind: im Venusberg und im Sängerkrieg. Jedenfalls kann man sich keine besseren Lösungen als die von Merz gefundenen denken. In einer riesigen Grotte begab sich ein neben der stark erotischen Pariser Bachanal-Musik allerdings fast harmloses Liebesfest, von *Konrad Schwartzer* geschmackvoll in Labanscher Stilisierung arrangiert. Der Sängerkrieg spielte sich auf einem komfortablen Hof vor der »teuren Halle« ab.

Auch musikalisch stand die von *Robert Heger* geleitete Aufführung auf Festspielhöhe. *Karl Hartmanns* stimmfrischer Tannhäuser neben der mehr das Heroische als das Mädchenhafte betonenden *Göta Ljungberg*, *Herbert Janssen* als poesievoller Sänger des Wolfram, *Ludwig Hofmann* als Landgraf, *Eugenie Burkhardt* (Venus), *Erna Berger*, der letzte Bayreuther Hirte, sangen am ersten Abend. Das Publikum zählte wieder nach Tausenden. Besonders stark waren die Tannhäuserabende besucht.

BRAHMS-FEIERN IN MÜNSTER

Zu einem zweitägigen Brahms-Fest Anfang Juni hatten sich der Musikverein Münster, dessen 40 Jahre lang amtierender Dirigent, Jul. Otto Grimm, durch enge Freundschaftsbande mit dem Meister verbunden war, und die Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik vereinigt. Am ersten Tage spielten Prof. Wendling und Prof. Rehberg zwei Violinsonaten, unter denen die d-moll-Sonate durch ihre großzügige Wiedergabe den stärksten Eindruck hinterließ, während Rehberg op. 118 in geschlossener Folge zu Gehör brachte. Der zweite Tag begann mit der »Nänie« und endete mit der 2. Sinfonie unter Leitung von Mus.-Dir. Jochum, den Höhepunkt bildete das B-dur-Konzert, das von Rehberg überlegen gestaltet wurde.

Die Westf. Schule für Musik ließ ihrem im vorigen Bericht erwähnten Brahmsabend noch einige Lehrer- und Schülerabende folgen, in denen eine Anzahl Klavier- und

Kammermusikwerke, sowie Lieder und Quartette, in großenteils ausgezeichneter Weise dargeboten wurde.
Die begeisterte Aufnahme sämtlicher Veranstaltungen bei den Hörern bewies wieder von neuem, einen wie starken Widerhall die Brahmssche Kunst heute noch findet.

Erich Hammacher

OTTO VOLKMANN

Zum Leiter des Musikwesens in Duisburg-Hamborn wurde, wie schon kurz erwähnt, der Städt. Musikdirektor in Osnabrück, Otto Volkmann, gewählt, nach einem voraufgegangenen Konzert, bei dem Volkmann in der Lage war, sein großes Können einwandfrei darzutun. Otto Volkmann wurde 1888 in Düsseldorf geboren, bestand 1909 das Abiturium in Essen an der Ruhr, widmete sich bis 1914 dem Studium der Musikwissenschaften, der Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Tübingen, Heidelberg, München und Halle. Zugleich erfolgte das Studium des Klavierspiels bei Anne Hirzel-Langenhan und der Musiktheorie bei Professor Walter Courvoisier in München. Von 1915 bis 1918 stand Volkmann in militärischen Diensten und war in den Jahren 1919 bis 1920 Assistent des musikwissenschaftlichen Seminars an der Universität Halle bei Professor Dr. Hermann Abert. Die folgenden Jahre brachten eine ausgiebige Tätigkeit als Dirigent des bedeutenden Reblingschen Gesangvereins und von Theater-Sinfoniekonzerten in Magdeburg. Zugleich war er auch Dirigent des akademischen Gesangvereins »Fridericiana« in Halle. Seit dem Jahre 1924 war Volkmann mit großem Erfolge als Städt. Musikdirektor in Osnabrück tätig. Als solcher leitete er die Sinfonie- und Volkssinfoniekonzerte des Städt. Orchesters, die Chorkonzerte des Musikvereins, diejenigen des Lehrergesangvereins und das Städt. Konservatorium und Musikseminar, das staatlich anerkannt ist. In den Jahren 1925 bis 1927 war er als musikalischer Oberleiter der Oper am Stadttheater tätig. Dazu kam 1931 bis 1932 die Tätigkeit als Dirigent des Musikvereins Münster und des Cäcilienfestes 1931. Volkmann, ein Dirigent großen Formats, niemals versagend, war auch als feinfühliger Klavierspieler und namentlich als Liedbegleiter sehr oft tätig. Es war ein reiches Schaffen, das er in der alten Stadt Osnabrück vollbrachte, das eines Künstlers, der dem musikalischen Leben jener Stadt den Stempel seiner ausgeprägten Persönlichkeit verlieh. Fast ein Jahrzehnt rastloser Tätigkeit, die aus der Geschichte künstlerischen Lebens Osnabrücks nicht fortzudenken ist. Das Wirken eines ausgeglichenen Menschen, dessen Selbstsicherheit und dessen vornehme Art in allerbester Erinnerung bleiben werden. Volkmann kommt jetzt in einen ganz großen Wirkungskreis einheitlicher Prägung, der die weitere Entfaltung seiner bedeutenden Kräfte in sehr viel höherem Maße gewährleistet.

L. H.

* * *

Die Mitteilungen des Deutschen Rhythmikbundes E.V. Berlin, fallen in diesem Hefte aus

* JENÖ HUBAY: 75 JAHRE JUNG! *

Vor kurzem erst begegnete ich Jenö Hubay: elastisch, rasch, frisch, wie ein junger Gott, betrat er sein Zimmer in der Kgl. Ungarischen Musikakademie zu Budapest. Sein Fragen, seine Antwort, seine Aufmerksamkeit, die Lebendigkeit seines Interesses, seine Initiative, alles das hat etwas Königliches, Bestimmendes an sich. Er, der große Elegant, der Meisterer der Menschenfreundlichkeit, er gewinnt den Menschen durch den Adel seiner Persönlichkeit. Sonst pflegen Menschen, wenn sie in das gesegnete Alter kommen, äußerlich nicht immer rechte Jugend zu beweisen. Aber schaut einmal in die Augen dieses Hubay: man meinte, immer begänne er das Leben, immer zöge er hinaus in die Fröhlichkeit des Daseins, immer bekennte er sich zum Frühling des Schaffens.

In dem Schaffen dieses großen ungarischen Meisters stand stets der Lenz mit seiner Ursprünglichkeit und seiner Erwartung. Schon mit neun Jahren war Jenö Hubay gefeiertes Kind der Kunst. Liszt, Joachim, waren auch Wunderkinder Ungarns, aus denen Wundermänner wurden, und auch an Hubay vollzog sich das Wunder. Der liebe Gott gab ihm die Gnade, Rüstigkeit zu haben im Schöpfen und Schaffen. Er schenkte ihm Nimmermüdigkeit, Daseinsfreude und einen immer jungen Geist, den Geist reger Wandlungsbereitschaft.

Was leistete Jenö Hubay? Schlagt die Lexika auf und lest es nach. Wer Worte des Gedenkens schreibt, soll nicht Gedenken abschreiben. Gedenken und Danken haben nicht nur etymologisch Gemeinsames. Es ist für ein reiches Schaffen zu danken, das Hubay der Musikwelt, nicht nur der seines Vaterlandes, gab. Als Pädagoge ist er verehrungswürdiger Künstler, und Generationen werden es ihm danken. Als Komponist, als Violinvirtuose, bescherte er seine reichen Gaben, und wir empfinden seine nachschaffende Kraft als besondere Größe.

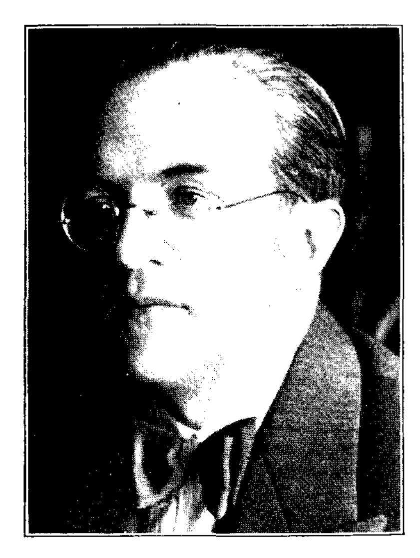
Hubay spielt: dieser Begriff hat Magie! Hubay ist anwesend, und man schart sich gern um ihn. Der Reiz seiner autoritativen Persönlichkeit, der helle Klang seines Namens, das umfangreiche, faszinierende Können dieses berühmten ungarischen Meisters, das alles hat Sinn, Wesen und Bedeutung für jeden, dem die Musik und ihre Entzünder nahe stehen. Dem fünfundsiebzigjährigen Jenö Hubay aufrichtige Segenswünsche. Die eine Jahreszeit, die es für ihn gibt, der Frühling, sei immer von neuem gefüllt mit Kraft und Glanz!

Gerhard Krause

* BAYREUTH 1933 *

Im Wagner-Jubiläumsjahr begann auch im Gang der Ereignisse des Bayreuther Wagner-Theaters ein neuer Abschnitt. Mit den heurigen Festspielen ist Siegfried Wagner im Grunde erst als szenischer Leiter von der Bühne abgetreten; denn da es schon lange die Regel war, die Aufführungen immer gleich für zwei Jahre nacheinander vorzubereiten, waren die Spiele des Jahres 1931 noch das eigenste Werk Siegfrieds, der 1930, mitten in seiner Arbeit, abgeschieden ist. *Heinz Tietjen*, den Winifred Wagner zum Nachfolger ihres Gatten berief, hat denn heuer seine Tätigkeit in Bayreuth auch erst wirklich angefangen. Andere Erschütterungen betrafen die Kapellmeisterfrage. Die Mitwirkung *Toscaninis* und *Furtwänglers* war leider ein kurzes Interregnum geblieben, und Frau Winifred sicherte sich, sozusagen in letzter Stunde, neben *Carl Elmendorff* den berühmtesten lebenden Tondichter als Dirigenten und übernahm persönlich die künstlerische Oberleitung. Während der Erfolg dieser und anderer Erscheinungen ungewiß war, so durfte es im voraus warm begrüßt werden, daß sich endlich einmal der Staat selbst auch durch die Anwesenheit des Reichskanzlers und verschiedener anderer Regierungsmitglieder sowie durch hohen Zuschuß und Besuchserleichterungen um das Werk von Bayreuth offiziell bekümmerte.

Die neuen künstlerisch Verantwortlichen zogen auch eine ganze Reihe von Einzelsängern heran, die im Wagner-Theater noch nicht aufgetreten waren: Keine zehn Namen von Rang, die man in früheren Jahren schon auf der Bayreuther Mitwirkendenliste gelesen hätte. Eröffnet wurden die Spiele mit der herrlichsten Komödie deutschen Musikschaffens. (Zuletzt wurden »Die Meistersinger« bei der Wiederaufnahme im Jahre 1924 und im



R. C. Muschler



Rudolf Bode



Wolf Leutheiser



Karl Süßmann



Otto Volkmann



Max v. Schillings

folgenden in Bayreuth gemacht.) Schon nach den Proben war bekannt geworden, daß man das Werk heuer in einer hochfestlichen Inszenierung darzubieten gedachte. Man sah sich in seiner Erwartung hoher Leistungen und starker Eindrücke nicht getäuscht. *Maria Müller* stellte ein ganz entzückendes Evchen, eine liebliche Jungmädchengestalt, die zumal im zweiten und dritten Aufzug prächtig bei Stimme war. Sehr gewinnend auch die Lene der *Ruth Berglind*. Als Stolzing wuchs *Max Lorenz* gesanglich von Akt zu Akt. Seinem bedeutenden Tenor fehlt nur noch der letzte Ausbildungsschliff. Jeder der Meistersinger war eine prächtige Type für sich. An erster Stelle zu rühmen der unvergleichliche Sachs *Rudolph Bockelmanns;* ein prächtiges Organ, höchste Gesangskultur und weise Einfühlung in die Seele dieses weisesten der Meistersinger klangen bei dieser Leistung harmonisch zusammen. *Eugen Fuchs* legte seinen Beckmesser mit vornehmer Zurückhaltung an und blieb doch ebensowenig der Komik wie dem leisen tragischen Einschlag der Rolle etwas schuldig. Dagegen erschien die humoristische Seite Kothners durch den sonst so trefflichen *Robert Burg* überbetont. Sehr würdig der Pogner des *Alexander Kipnis*. Neben den übrigen Meistern stellte endlich *Erich Zimmermann* als David eine gute Charakterfigur. Wie immer bewährten sich *Hugo Rüdels* Chöre fast durchgängig glänzend. Nur zu Anfang der Festwiese kam es im Männerchor zu mäßigen Intonationsschwankungen; dafür wirkte der Abschluß um so mächtiger und klangschöner. Seine tüchtige musikalische Leitung hatte *Elmendorff* auf ziemlich breite Zeitmaße angelegt. Das von *Tietjen* zusammengestellte Orchester zeichnete sich durch besonders gute Bläser aus. Natürlich ist auch der Streicherkörper immer wieder so saft- und kraftstrotzend, wie es sich für Bayreuth gehört. Am Bühnenrahmen der ersten beiden Aufzüge scheint gegen die Aufführungen des Jahres 1925 nur weniges verändert und aufgefrischt worden zu sein. Dagegen hat *Tietjen* für die Festwiese den ganzen Raum der Hinterbühne mit benutzt; so besaß das letzte Bild eine Tiefe von vollen 45 Metern. Darauf singt und bewegt sich — dank der Mitwirkung vieler Bayreuther Bürger und Bürgerinnen — eine Menschenmenge von über 700 Köpfen: ein überwältigender Anblick. Freilich beeinträchtigt die Tiefe der Bühne sichtlich das Auftreten der Meistersinger.

Ihre Eigenprägung erhielt die heurige Parsifalaufführung durch *Richard Strauß* am Dirigentenpulte. Wie verlautet, leitete er das »Bühnenweihfestspiel« an dem denkwürdigen Tage überhaupt zum ersten Male. Von allen bisherigen Darstellungen des Werkes in Bayreuth war die des berühmten Tondichters wohl die verhältnismäßig belebteste. Zumal im letzten Aufzuge, für den er nur 1¼ Stunde brauchte, ging es ungewöhnlich schnell vorwärts. Also war die Grundhaltung der Aufführung »fließender« als gewöhnlich. Daß das Festspiel damit an Wirkung nichts einbüßte, gab dem Dirigenten recht. Diese Wiedergabe war von so natürlichem Bewegungsflusse und dabei so verinnerlicht und seelisch durchleuchtet, daß man sich des Abweichens von der Temponorm nur wenig bewußt wurde. (Es dem Tondichter nachtun zu wollen, könnte einem Durchschnittsdirigenten freilich gefährlich werden.) In den Hauptrollen standen ausschließlich Berliner Kräfte auf der Bühne. *Fritz Wolff* ist als Parsifal kaum wiederzuerkennen, so schön hat sich seine Stimme in den letzten beiden Jahren weiterentwickelt und so gut ist er in die Partie hineingewachsen. In jedem Betracht vollendet erstand der sieche König durch die hohe Kunst des *Heinrich Schlusnus*. Auch *Ivar Andresen* stellte seinen Gurnemanz in würdiger Form hin. *Frida Leider* setzte sich mit dem Rätsel Kundry und seinen seltsamen Wesensgegensätzen sehr klug auseinander; trotz nicht durchweg gleichmäßiger Tongebung riß sie im Zaubergartenbilde am unwiderstehlichsten mit. Dagegen wirkte der Klingsor *Gotthold Ditters* nicht dämonisch genug. In der Rolle Titurels bewährte sich *Alexander Kipnis*. Die Leistungen der Zaubermädchen, der Gralsbrüderschaft und der übrigen an der Gralszeremonie Beteiligten legten vom oft gerühmten Fleiße und chormeisterlichen Können *Rüdels* erneut Zeugnis ab. Die Spielleitung hatte an dem Abend nicht *Tietjen*, sondern *Daniela Thode*. Sie bediente sich dabei noch desselben Bühnenrahmens, wie man ihn vor zwei Jahren sah; d. h. für den ersten und den dritten Akt der von *Joukowsky* für die Uraufführung im Jahre 1882 geschaffenen Ausstattung, für den zweiten der von *Siegfried Wagner* entworfenen drei Bilder. Der Eindruck kann also noch immer kein geschlossener sein. Nur ein Bild erschien etwas anders, und sei es bloß durch Veränderung der Lichtprojektion: die Einöde nach dem Zaubergarten. Leider nicht zum Vorteile der künstlerischen Wirkung; denn das Bild ist recht unklar. Für die Parsi-

falglocken wurde diesmal eine neue Lösung versucht. Der Bayreuther Orgelbauer *Ludwig Zimmermann* hat eine Anlage geschaffen, bei der der Ton eines Glockenklaviers elektrisch übertragen und dann verstärkt wird. Der Hauptunterschied zwischen dieser und der elektroakustischen Tonerzeugung Magers besteht darin, daß Zimmermann sich eines vorhandenen Musikinstrumentes bedient, während Mager den Klang gleich auf elektrischem Wege hervorbringt. Die neue Lösung ist gewiß nicht schlecht; der Ton klingt annehmbar und ziemlich rein. Doch wirkte der von *Mager* erzeugte Glockenklang mystischer und legendärer, so daß er gerade für den Parsifal das Gegebene bleiben müßte. — Wie immer, so verließen die Zuhörer am Ende der Aufführung das Haus ohne Beifallsbezeugungen, aber tief ergriffen von Werk und Wiedergabe.

Neben dem Parsifal ist der Ring des Nibelungen, das großartigste germanische Götter- und Heldendrama der Weltliteratur, und zwar nicht nur der musikalischen, in Bayreuth mit Fug und Recht immer obligatorisch geblieben, und mit ihm wurde auch der heurige Zyklus abgeschlossen. Mindestens die Wiedergaben des Rheingoldes und der Walküre waren so geschlossen und stark, wie man sich in den letzten zehn Jahren überhaupt nicht zu erinnern vermag. Da stand eine geradezu beglückende Auslese von Kräften auf der Bühne. *Rudolf Bockelmann* hat als Wotan seine Leistung seit 1931 so gesteigert, daß er *Friedrich Schorr*, die bedeutendste männliche Kraft der letzten Spiele, so gut wie völlig ersetzt. Und eine Fricka von so großer künstlerischer Form wie die *Onegin* haben die Jüngeren von uns Festteilnehmern im Wagner-Theater überhaupt noch nicht gehört. Von den Halbgöttern bestand gerade der Vertreter der schwierigsten Rolle am besten: In *Fritz Wolff* hat man nun ebenfalls für längere Zeit den endgültigen Loge gefunden. *Käte Heidersbach* bekundete als gewinnende Freia eine unverbrauchte und entwicklungsfähige Stimme. Eine glänzende Charaktertype stellte *Erich Zimmermann* als Mime. *Robert Burg*, obwohl stimmbegabt und dramatisch stark fühlend, steht noch zu sehr im Schatten seines Vorgängers *Habich*, der sich auf noch größere Schlagfertigkeit und schärfere Akzentuierung der Konsonanten verstand. Ein tüchtiges Riesenbrüderpaar gaben *Ivar Andresen* und *Emanuel List* ab. Das Rheintöchtertrio der Damen *Bunlet*, *Booth* und *Weigel* wirkte im harmonisch vereinten Gesang geradezu beglückend. Der Erda lieh *Enid Szantho* ihren samtenen, feierlichen Alt. Noch niemals aber haben wir in den drei Rollen des ersten Walkürenaktes Kräfte von so hohem Rang *zusammenwirken* sehen wie an dem wahrhaft denkwürdigen vierten Abend der diesjährigen Spiele, einen so glänzenden Siegmund wie *Franz Völker* im neueren Bayreuth überhaupt noch nicht. Eine mühelos quellende wunderbare Stimme, die der Lyrik ebenso gerecht zu werden vermag wie der Dramatik, wird hier von einer musikalisch stark empfindungsfähigen Persönlichkeit gemeistert. Seine Gegenspielerin war *Maria Müller;* ich wüßte keine andere, die sich mit ihr in dem mit tiefer Innerlichkeit erfüllten bezaubernden Silberklang der Stimme messen könnte. *Emanuel List* verkörperte den Hunding zum ersten Male im Wagner-Theater, aber auf Anhieb als Charaktergestalt echt Bayreuther Prägung. Stark erlebte auch *Frida Leider* ihre Brünnhilde. Bei ihrer großen Einfühlung in die Rolle hörte man über einige Ungleichmäßigkeiten der Tongebung hinweg. Für das Walkürenensemble hatte man in den Damen *Amerling*, *Flagstad*, *Szantho*, *Neitzer*, *Bunlet*, *Booth*, *Berglund* und *Kerrl* auch sonst tüchtige Vertreterinnen bereit; in rhythmisch unfehlbar zuckendem Hojotoho durchschnitten ihre Stimmen die Luft. Für den Siegfried hatte *Max Lorenz* ein bedeutendes Organ einzusetzen und bemühte sich um lebendige Darstellung. Die nötige heldische Kraft und den beglückenden leuchtenden Glanz — etwa für die Schmiedegesänge und die Vereinigung mit Brünnhilde im letzten Aufzug — brachte er noch nicht auf, doch sang er sich in der Götterdämmerung noch tüchtig heraus. In dieser stellte *List* als Hagen wieder eine überzeugende Bayreuther Figur. *Jaro Prohaska* entkleidete den Gunther der üblichen Weichlichkeit; an seiner Schwester Gutrune bewährte die *Heidersbach* von neuem ihre unverbrauchte Stimme und nahm auch durch ihr mädchenhaftes Wesen und ihre liebliche Erscheinung sehr für sich ein. Die hohe Kunst der *Onegin*, der diesmal zwei Rollen — die Waltraute und die erste Norne — anvertraut waren, bedarf keiner neuen Bestätigung. Daß *Melitta Amerling* und *Kirsten Flagstad* daneben als zweite und dritte der Nornengruppe in Ehren bestanden, spricht für die gute Auslese der Vertreter auch der zweiten Partien in Bayreuth. Seit den vorigen Spielen sind nun auch die wenigen Bilder des Ringes erneuert worden, die bisher noch in der ihnen zu Zeiten Richard Wagners gegebenen Gestalt zu sehen waren.

Sie betreffen hauptsächlich den »tiefen Wald« des zweiten und die »wilde Gegend« des dritten Siegfried-Aufzuges, das Nachtbild vor der Halle der Gibichungen und das Felsental am Rheine aus der Götterdämmerung. Das Waldbild ist weniger gelungen; ihm fehlt es an Tiefe und Grün, an Lieblichkeit und Poesie. Dagegen sind die beiden neuen Bilder des »dritten Tages« schön und wirkungsvoll erstellt; das zweite in völlig anderer Anordnung der Landschaft als bisher: Im Gegensatz zu früher tauchen jetzt die Rheintöchter rechts vom Zuschauer aus der Tiefe, und der tote Siegfried wird den steilen Abhang links hinauf getragen. Das Schlußbild wird durch verschönerte Projektion des brennenden Walhall eindrucksvoller. Auch der auf die gleiche Weise bewirkte Feuerzauber am Ende der Walküre wirkt gut; nur lodern seine Flammen etwas zu bläßlich. Die Erneuerung des Ringes hat nun wohl über zehn Jahre in Anspruch genommen. Sechs Hände — Prof. *Brückner*, *Siegfried Wagner* und *Emil Preetorius*, der gegenwärtig für die Gesamtausstattung verantwortlich zeichnet — haben an den Entwürfen mitgeholfen. Aber gerade diese Tatsache mußte der stilistischen Geschlossenheit entgegenwirken, und man wird sich, wenn irgend möglich, in nicht zu ferner Zeit doch wohl entschließen müssen, den gesamten Bühnenrahmen von einem Bildkünstler ersten Ranges einmal wieder neu entwerfen zu lassen. Das Orchester hat in diesen Tagen eine Riesenarbeit bewältigt. In *Elmendorff* hat es auch bei der Ringaufführung einen Führer, der in seine ehrenvolle Aufgabe immer mehr hineingewachsen ist. Auffällig ist auch hier seine Neigung zu ungewöhnlich verbreiterten Zeitmaßen, besonders auffällig an den Stellen der Götterdämmerung, wo die schlagkräftigen Chöre mit den frischen Tempi Hugo Rüdels einsetzen.

Im Jubiläumsjahre ist die ganze zweite Hälfte des Lebenswerkes *Wagners* in würdiger Form neu erstanden. Wo sich nun auch Staat und Reich selbst endlich der hohen Bedeutung des Wagner-Theaters inne geworden sind, darf man sich, trotz der Zeitlage, doch der Hoffnung hingeben, daß Bayreuth noch lange nicht Vergangenheit, sondern lebendige Gegenwart sein wird.

M. Unger

* OPERN-URAUFFÜHRUNG *

ADOLF VEDRO UND SEINE NATIONALE OPER »KAUPO« IM REVALER »ESTONIA-THEATER«

Im Programmheft schreibt der Autor sieben sogenannte Grundsätze über die Oper, u. a. diesen: »Die Oper ist zum Genuß, wenn davon bei meiner Oper die Rede sein kann.« Wir wollen nicht so stürmisch im Urteil sein wie der Komponist in seiner Selbstkritik. Völkischen Musikstil wollte er in seiner Oper »Kaupo« ausdrücken. Ist es ihm gelungen? Was geht in der Oper vor, was in dem Komponisten? Die Oper behandelt die menschliche Tragödie Kaupos, des Liven-Ältesten. Es geht um den Kampf mit den Kreuzrittern, den »Eisernen Männern«. Bischof Albert führte den Christenglauben in Estland ein, und zu dieser Zeit spielt die Handlung. In »Lembitu« übrigens finden wir das Ähnliche. Theaterwirksam ist weder das Stück des Finnen, noch das Libretto Georg Tuksamis. Es hat allerdings den Vorzug, typisch estnisch zu sein und ein Stück estnischer Geschichte zu zeigen. Das hat also zu interessieren.

Kurz kann man sich bei der Beurteilung der Musik fassen. Der Autodidakt Vedro, auf dessen rasche und sichere Entwicklung wir hoffen wollen, ist nicht so genial, auf alle kompositorischen Regeln verzichten zu können. Er schreibt zwar ein ausgezeichnetes Auftrittslied für die Ursula und ein nicht unbegabtes Duett: Ursula-Kaupo, aber sonst ist die Oper noch sehr unfertig und unbeholfen im Technischen, ganz zu schweigen von dem Mangel an Einfall. Die eine Arie freilich hat inspirierten Schwung: hier sind die Wurzeln der kompositorischen Kraft Vedros. Das zweite Bild beschließt das »Ave Maria«, das vierte das »Sancta Maria«: auch auf so gleichförmige Aktschlüsse ist zu achten, denn nicht jeder ist ein Verdi, der es sich leisten kann, das erste und dritte »Aida«-Bild gleichlautend schließen zu lassen.

Die Aufführung im »Estonia-Theater«, von *Hanno Kompus* szenisch und *Raimund Kull*

musikalisch geleitet, hat die besondere Leistung der *Ida Aav-Loo* als Ursula. *Olga Torokoff-Tiedeberg*, Kaupos Frau, gewinnt durch die Kostbarkeit ihrer Mittel und die Intelligenz ihrer künstlerischen Haltung, wie auch der Kaupo *Karl Viitols* durchdrungen ist von gehaltvoller Künstlerschaft und starkem eindringlichen Bariton. *Ots*, *Hansen*, *Suursööt*, alle am Platze und vokal sehr tüchtig. Ein gesanglicher Erfolg, eine Aufmunterung für den Komponisten, der in der estnischen Tonsetzerwelt eine Sonderstellung einnimmt, wenn auch nicht ausfüllt. Man wünschte ihm zunächst, daß er seine kompositorische Bildung vertiefte und ihr Gründlichkeit gäbe.

Gerhard Krause

* MUSIKFESTE *

EIN JUBILÄUM DEUTSCHER MUSIK
FÜNFZIG JAHRE MUSIKHOCHSCHULE IN SONDERSHAUSEN

Die ehemalige Residenz Sondershausen ist zu allen Zeiten eine Pflegestätte deutscher Musik gewesen. Die thüringische Musikstadt gab dem Sondershäuser Verband Deutscher Sängerverbindungen seinen Namen. Ihre Loh-Konzerte begründeten ihren Ruf, und die vor fünfzig Jahren gegründete Hochschule für Musik, das frühere Fürstliche Konservatorium, gilt seit ihrem Bestehen mit Recht als eine der besten Ausbildungsstätten des musikalischen Nachwuchses. »Frei ist wohl die Kunst, doch streng sei das Studium«, lautete das Geleitwort, das der Gründer der Hochschule, *Carl Schroeder*, zur Eröffnung prägte. Die weltumspannende Anziehungskraft der Musikhochschule lag in der Bedeutung ihrer Lehrer begründet. *Alfred Reisenauer* wirkte in Sondershausen im Sinne einer fortschrittlichen, aber volksverbundenen Musikerziehung. *Dr. Hugo Riemann* unterrichtete hier, ihm folgte der bekannte Beethoven- und Schumann-Biograph von *Wasielewski*. *Wilhelm Backhaus* gab schon vor fünfundzwanzig Jahren in Sondershausen seine Meisterkurse. Der berühmteste Schüler der ernsten Anstalt war *Max Reger*, der sich stets freudig zu ihr bekannte. Als nach dem Weltkrieg die kleinen Fürstentümer von der Bildfläche verschwanden und der Freistaat Thüringen als neues Gebilde entstand, war die Kulturmission der kleinen Residenzstädte ausgespielt. Sondershausen rettete seine Musikhochschule mit dem Kapellmeister und Violinpädagogen *Prof. Carl Corbach* an der Spitze in die neue Zeit. — Die 50-Jahr-Feier der Hochschule für Musik wurde durch ein deutsches Musikfest gefeiert, das die große Tradition lebendig und gegenwartsnah wieder auferstehen ließ. Aus dem ganzen Reich, aus der Schweiz, Holland und Schweden waren Hunderte ehemaliger Schüler und Lehrer eingetroffen, um an der Stätte gemeinsamer Arbeit ihre Verbundenheit und Treue zu bekunden. Der Gründer der Hochschule, *Hofrat Prof. Carl Schroeder*, wohnte den Feierlichkeiten als Ehrengast bei und ließ es sich nicht nehmen, trotz seiner 85 Jahre als Festdirigent das Podium zu besteigen.

In der Begrüßungsfeier im Konzertsaal der Hochschule gab *Prof. Corbach* einen Abriß ihrer Geschichte. Daß manch tüchtiger Komponist hier das Rüstzeug für sein Schaffen empfing, offenbarten die beiden Festkonzerte in der Orangerie. In einem Konzert für Viola in einem Satz, op. 40, von *Walter Cropp* wirkt die Solobratsche (von *Ernst Rauschenbach* hervorragend gespielt) innerhalb der orchestralen Polyphonie eher als rezitatives Element. *August Hunraths* Konzert für Flöte, ein technisch anspruchsvolles musikantisches Virtuosenstück mit einer brillanten Kadenz, wurde von *Toni Weber* meisterlich geblasen. Farbige Naturromantik leuchtet aus *Rudolf Werners* »Idylle«, einer Kantate für gemischten Chor, Soli und Orchester nach einem Goethe-Text. Der Tenor *Richard Wernicke* und *Prof. Albert Fischers* klangmächtiger Bariton setzten sich begeistert für das Werk ein, nicht minder der Chor des Cäcilien-Vereins, dessen Frauenstimmen in *Hans Stiebers* sinfonischer Ode »Der im Einsamen singt«, in poesievoller Lyrik schwelgten. In fünf Gesängen für Baß, vierstimmigen Frauenchor und Orchester entfaltet der Komponist einen durch prophetische Anrufe gewürzten mystischen Stimmungszauber. Das 1923 entstandene Werk soll ein Aufschrei gegen die Dekadenz der Inflation sein. Sein musikalischer Wert ist schon heute

verbraucht. Der erste Klavierlehrer der Hochschule, *Alfred Gallitschke*, bewies sein draufgängerisches pianistisches Talent in einer dankbaren Klaviersuite in G-dur von *Hermann Wolff* und im »Totentanz« von *Liszt*. In vier Liedern mit Orchesterbegleitung zeigte *Gallitschke* eine empfindsame Subjektivität und einen aparten Farbensinn. Der greise *Carl Schroeder* dirigierte seine zweite Sinfonie, op. 96, frei aus dem Gedächtnis mit einem jugendlichen Elan, der enthusiastische Bewunderung erregte. An dem an klassischen Vorbildern gewachsenen Werk interessierte vor allem das drastische und rhythmisch zündende Scherzo Capriccio. *Prof. Corbach* leitete die Festkonzerte mit einer imponierenden Wiedergabe von Beethovens achter Sinfonie ein, wobei sich das Hochschulorchester als mustergültig eingespielter Klangkörper erwies.

Friedrich W. Herzog

DAS JUNGE DEUTSCHLAND IN DER MUSIK
ZWEI FESTABENDE ZEITGENÖSSISCHER MUSIK IN BAD PYRMONT

»Wir wollen junge deutsche Künstler, die ihre Kunst pflegen, damit Kunstwerke aus deutschem Volkstum erstehen«, erklärte Prof. *Paul Graener* in einer programmatischen Ansprache auf dem Musikfest »Das junge Deutschland in der Musik« in Bad Pyrmont. Der Titel der Festabende, die unter dem Protektorat von Staatskommissar *Hans Hinkel*, dem Reichsleiter des Kampfbundes für deutsche Kultur, standen, deckt nicht das Ergebnis der Konzerte. Denn eine Musik des Dritten Reiches gibt es heute noch nicht; würde es eine solche geben, so wäre sie kaum etwas wert, denn in einigen Monaten kann ein aus innerem Wachstum quellendes Werk nicht entstehen. Das Entscheidende der Musik im neuen Staat ist gerade die Tatsache, daß sie sich von dem »Betrieb« des letzten Jahrzehnts, der die Musikfeste zu Börsen degradierte, loslöst. So konnte der Sinn der Pyrmonter Tage nur sein, das Verantwortungsgefühl und den Aufbauwillen der jungen Komponistengeneration zu wecken. Die Werke der in Pyrmont vertretenen Komponisten sind nach Graeners Worten die Saat, die vielleicht einmal aufgehen wird. Die Repräsentanten des neuerwachten Deutschlands konnten noch nicht vorgestellt werden. Aber in dem jungen Dresdner *Gottfried Müller* und in dem Deutsch-Elsässer *Bernhard Homola* waren zwei Hoffnungen deutscher Musik mit in sich geschlossenen und wesentlichen Werken vertreten. Die »Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied« sind mit wirklichem Formensinn gestaltet und in der Chromatik persönlich aufgehellt. Auch Homolas Ouvertüre »Aufbruch« besitzt einen persönlichen Stil, der in temperamentvoller Steigerung ins Kämpferische vordringt und in der knorrigen Thematik in bestem Sinne deutsch ist.

Die Mehrzahl der aufgeführten Werke hatten als Generalnenner eine unfrohe und verdrossene Grundstimmung, ein am Boden haftendes und gedrücktes Gesicht, ohne einen Aufblick und eine Entwicklung zur Höhe. Des Thiessen-Schülers *Hermann Simon* Klopstock-Triptychon mit seiner breiten östlichen Litanei, *Lothar von Knorrs* Streichtrio mit Gesang als Anempfindung eines längst überlebten Zeitstils, sentimentalisch verputzt mit Mozarterinnerungen, *Paul Höffers* verkrampftes und vergreistes Gestammel in einer auch textlich indiskutabelen Kantate »Es tut mir leid um Dich, mein Bruder Jonathan« und *Kurt Fiebigs* flüssig und flüchtig hingeworfenes Streichquartett mit bedeutungsloser Thematik unterscheiden sich kaum von der Ware, die vor dem 5. März auf Musikfesten »gangbar« war. *Otto Frickhöffers* »Ermunterung« für Singstimme und Orchester ist eine in Tristanstimmungen schwimmende Paraphrase. *Hans Fleischer* besitzt wenigstens Formensinn, während *Sigfrid Walther Müller* Beethoven und Mahler in peinlicher Mache kopiert. *Ludwig Lürman* traf in dem als Vorspruch gesungenen Lied für Chor und Orchester die naive volkstümliche Note, ohne künstlerisch in höherem Sinne zu verpflichten. *Hugo Distler* und *Karl Höller* haben schon bessere Arbeiten geliefert, als die Naturkantate bzw. die an Mißklängen reiche Männerchorhymne.

Die Erneuerung deutscher Musik wird aus anderen Quellen fließen. Aus völkischem Grunde wird ein neues Bekenntnis zur Ausdrucksmusik emporwachsen. Diesem Morgen deutscher Musik vertrauen wir ebenso, wie den Trägern jener großen Tradition, die im letzten Jahrzehnt im unverdienten Schatten standen und heute eher ein Anrecht auf Aufführungen haben, als die jugendlichen Konjunkturmusiker, die von heute auf morgen ihre Vokabeln, aber nicht ihre Weltanschauung gewechselt haben.

Friedrich W. Herzog

* RUNDFUNK-KONZERTE *

Von *Arno Erfurth* hörte man: Italienisches Liederspiel, Werk 20. Der Komponist versucht sich in italienischen Formen, kann aber trotz vereinzelter guter Ansätze musikalisch nicht überzeugen. Neben rücksichtsloser und schlechter Deklamation in den Soligesängen stehen primitive — um nicht zu sagen erbärmliche — Chorsätze. Die Auswahl der Solisten war höchst unglücklich, da alle Stimmen noch sehr unfertig klangen. Höchst unkultiviert der Tenor. Besonders gut kam durchs Mikrophon kräftiges Takttreten, scheinbar vom Leiter: Prof. *Ludwig Heß,* der öfteres Auseinandersein nicht vermeiden konnte.

Marianne Mörner sang schwedische Volkslieder. Die Schönheit ihres Soprans wurde den Liedern eine unvergleichliche Vermittlerin. Prof. *Fritz Stein* begleitete. Die Sendung wurde zum einwandfreien musikalischen Genuß.

Die Philharmoniker spielten unter Leitung von *Peter Schmitz* Haydns Sinfonie Nr. 104 (Londoner) und Mozarts Jupiter-Sinfonie. Das unter dem Zeichen schönsten Musizierens stehende Konzert erfuhr durch übermäßig langsame Tempinahme des Dirigenten einige Trübung. Besonders der erste Satz der Jupiter war schwung- und geistlos, wie man ihn selten gehört hat. Die langsamen Tempi verschuldeten wohl auch, daß, scheinbar um mit der Zeit auszukommen, das Menuett wegblieb.

In einer, dem Gedenken Max v. Schillings geweihten Stunde brachte das Orchester der Deutschen Welle unter Franz Reuß den Prolog zu Oedipus und das Hexenlied. Vieles klang hart und grob, sicherlich Schuld des Dirigenten. Schuldlos aber ist er an der nicht einwandfreien Übertragung. So fehlte zu Anfang des Melodrams der Klang der Bässe fast gänzlich. Besser abhören!

Zu dem Konzert des Berliner Funkorchesters »Der junge Beethoven« sei hier einmal gefragt, ob der Dirigent *Otto Frickhöffer* wirklich glaubt, seine Stellung als Leiter der musikalischen Abteilung mit der Ausübung einer Dirigententätigkeit vereinbaren zu können. Ohne ihm zunahetreten zu wollen, dürften viele gewichtige Gründe dafür sprechen, daß es sicher richtiger wäre, sich für eines der beiden Betätigungsgebiete entschließen zu wollen.

Fritz Klingner

* LEGENDEN IN HEITEREN TONARTEN *

Ein guter Komponist und weniger guter Kapellmeister gab vor einiger Zeit ein Konzert mit den Philharmonikern. „Na, wie geht's denn bei den Proben mit dem X?« fragte ein Kollege einen Herrn vom Orchester. »Danke schön, ganz gut«, lautete die Antwort. »Uns bringt so leicht keiner auseinander.«

*

Einmal hatte *Felix Mottl* eine Auseinandersetzung mit einem berühmten Tenoristen. Eine Stelle wollte und wollte musikalisch nicht klappen. »Ich kann nichts dafür«, sagte der Tenor verzweifelt. »Die Phrase ist einfach nicht zu singen.« »Ich weiß«, antwortete Mottl mild. »Du kannst nix dafür. Die hohen Tön' drücken's Gehirn z'samm'.«

*

In Berlin, Unter den Linden, kommt *Wagner* an einem Drehorgelspieler vorbei, der den Tannhäuser-Marsch zum Besten gibt. »Langsamer, Freund!« ruft ihm Wagner freundlich zu. »Sie spielen das zu schnell!« »Woher wissen *Sie* det?« gibt der Mann künstlerstolz zurück. Wagner bekennt sich der Urheberschaft des Stückes und zückt versöhnend einen Groschen. »So, komponiert haben Sie det Ding? Dann wird's ja woll stimmen!« Von da ab spielte der Leierkastenmann den Einzugsmarsch im richtigen Tempo. Auf seiner Orgel stand eine Tafel mit der Inschrift: »*Schüler von Richard Wagner.*«

*

Willem Mengelberg, der bedeutende holländische Dirigent und Leiter des Konzertgebouworchesters in Amsterdam, hatte in den ersten Jahren seiner Tätigkeit mit äußerst widrigen Verhältnissen zu kämpfen. Die Musiker waren nicht nur schlecht bezahlt, sondern außerdem dauernd in ihrer Existenz bedroht. Eines Tages begegnete Mengelberg auf der Straße einem seiner Geiger, der mit auffallender Eleganz gekleidet war. »Na, Ihnen scheint es ja noch

ausgezeichnet zu gehen«, meinte Mengelberg. Sehr ernst erwiderte der Geiger: »Aber Meister, Sie ahnen gar nicht, wie schwer es ist, mit dem geringen Gehalt auszukommen!« — »Und das sagen Sie?« sagte Mengelberg unter Hinweis auf die vornehme Kluft seines Orchestermitglieds. — »Ja, Herr Direktor, ohne Nebenverdienst wäre mir das natürlich nicht möglich. Des Morgens von 9 bis 12 Uhr habe ich Orchesterprobe, von 12 bis 2 Uhr verkaufe ich Zeitungen, von 2 bis 5 Uhr bin ich Dolmetscher im Amstelhotel und führe die Amerikaner spazieren, von 5 bis 8 Uhr bin ich Buchhalter bei einem Gewürzkrämer, um 8 Uhr spiele ich in Ihrem Konzert mit und um 11 Uhr trete ich meinen Dienst als Nachtportier des American-Hotels an. So bringe ich das Geld zusammen, um überhaupt existieren zu können!« Und auf die Frage Mengelbergs, wann er denn eigentlich schlafe, antwortete der Geiger: »Des Morgens bei der Probe!«

*

Ein Berliner befragte einst *Bruckner*, wie es käme, daß man so wenig von seinen Kompositionen höre. »Mir geht es halt so wie Meister Beethoven«, entgegnete Bruckner, »ihn verstanden die Ochsen auch lange nicht...«

*

Eines Tages erhielt Wagner von einem Hallenser Studenten einen zwölf Seiten langen Brief voller Vorwürfe und Angriffe, wie er es wagen könnte, Operntexte zu schreiben, da er nicht einmal richtig Deutsch könne. »Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge tragen«, sei ein Unsinn; »noch« bedinge ein »weder« usw., am besten setze er ein »oder« an dessen Stelle usw. Wagner, den dies sehr erheiterte, sandte ihm den Klavierauszug zum »Lohengrin« mit folgender Widmung: »Nie will ich dich befragen, noch Wissens Sorge tragen. — Ob »oder« oder »noch«, ein Esel bleibst du doch!«

*

In einer »*Freischütz*«-Probe unter Knappertsbusch sang Max vor der Wolfsschlucht stehend: »Weh mir! Ich kann nicht hinab!« Was Knappertsbusch zu dem Zuruf veranlaßte: »Hinauf kommst auch nicht, warum bist denn da ein Tenor worden!«

*

Ein bissiger Kapellmeister urteilte über eine Sängerin einmal folgendermaßen: »Wenn sie in der Höhe das hätte, was ihr in der Tiefe fehlt, dann könnte man über die Mittellage hinwegsehen!«

*

Der Verleger *Riccordi* wurde einst, wie so oft, von einem blutjungen Komponisten heimgesucht, der ihm ein Lied zur Prüfung übergab. Riccordi sah die Komposition durch und sagte dann: »Es tut mir leid, dies kann ich nicht verlegen!« »Aber warum denn nicht«, fragte bestürzt der Musensohn. »Keine Dame wird ein Lied singen, das mit dem Text beginnt: als ich einst jung gewesen.« Enttäuscht ging der junge Mann davon, es war *Puccini*!

Carl Muck war eingeladen worden, einen Wagner-Zyklus in Halle zu dirigieren. Während der ersten Probe gab ein Hornist schauerliche Dinge von sich — um so schauerlicher, als vom Komponisten ein schlichtes p vorgeschrieben war: piano. Muck klopfte ab, sagte höflich in Richtung des Hornisten: »Piano!« und wiederholte die Stelle. Um es kurz zu machen: der Hornist stieß gewaltig ins Horn, einmal mehr, einmal minder, aber stets schauerlich... bis Muck ergrimmte. Da ergrimmte auch der Hornist und schimpfte: »Wenn ich bianoh blasen gönnde, säß ich nich in Halle!«

*

Hans Pfitzner, der in Berlin seine letzte Oper »Das Herz« persönlich inszenierte, war während der Proben von einer unglaublichen Beweglichkeit. Man sah ihn beinahe gleichzeitig im Zuschauerraum und auf der Bühne. Wilhelm Furtwängler läßt gerade eine Chorpartie wiederholen, die ihm nicht gefallen hatte, und äußert laut seine Zufriedenheit. Auf einmal ertönt aus dem Chor eine Solostimme: »Jawohl, das kommt aber nur daher, weil ich mitgesungen habe!« Und aus dem Chor löst sich die gebückte Gestalt des Komponisten.

*

Max Reger war bei einer befreundeten Familie zur Kindtaufe eingeladen. Er war nun nicht nur ein guterMusiker, sondern auch ein außerordentlicher Feinschmecker. Nach verschiedenen Gängen gab es auch Kaviar. Reger sprach dieser Delikatesse reichlich zu und kümmerte sich zum Entsetzen der Hausfrau wenig um die anderen mitgeladenen Gäste. Er fühlte sich auch hier als Solist. Die Hausfrau ist darüber recht nervös, und um die Situation zu retten, sagt sie zu ihm: »Lieber Meister, ich bedauere unendlich, nicht gewußt zu haben, daß Sie so gern Kaviar essen, sonst hätte ich Ihrem Appetit besonders Rechnung getragen. Aber ich verspreche Ihnen, daß Sie beim nächsten Male eine Extraportion Kaviar bekommen.« Reger quittierte mit Dank im

voraus. — Die Zeit verging, und ein Monat folgte dem anderen. Als aber seit dieser Kindtaufe genau neun Monate verstrichen waren, gelangte bei den damaligen Gastgebern ein Telegramm mit Nachtbestellung (Regers Spezialität) folgenden Inhalts an: »Wo bleibt mein Kaviar?«

*

Brahms pflegte in Gesellschaften, in welchen er zu Gast war, seine Zunge selten im Zaum zu halten und erging sich auch über Anwesende in rücksichtslosem Spott. Nach einem kleinen Diner verabschiedete er sich von der Dame des Hauses. »Adieu, liebe Freundin! Sollte ich in der Eile vergessen haben, jemanden in der Gesellschaft zu beleidigen, so bitte ich um Entschuldigung!«

*

Mit Vorliebe las *Brahms* die abfälligen Kritiken, die *Hugo Wolf* im »Wiener Salonblatt« über ihn schrieb. Eines Tages wurde ihm wieder eine gereicht, in der Wolf jedoch anerkannte, es sei zu verwundern, wie einem Manne, der soviel Schwaches geschrieben, ein Lied wie das »Von ewiger Liebe« gelungen sei. Er schüttelte seinen Bart. »Man kann sich doch auf keinen Menschen mehr verlassen — jetzt fängt sogar der an, mich zu loben!«

*

Eine Dame, die der ersten Aufführung der *Regerschen* »Böcklin-Suite« beiwohnte, wurde von der Musik in einer ganz eigenartigen Weise berührt. Der polyphone Ausdruck des Orchesters im »Gastmahl des Lukullus« machte einen tiefen Eindruck auf sie, besonders die Themen der Fagotte fielen ihr auf, und sie fragte Reger, wie wohl diese dunklen, merkwürdigen Töne entständen und ob sie von den Musikern mit dem Munde hervorgebracht würden. Der Komponist blickte sie lange an: »Das will ich doch stark hoffen«, antwortete er endlich ernst.

*

Ein junger Komponist wurde gefragt, ob er noch komponiere. »O ja, *ab* und *zu* schreibe ich noch etwas.« So, fragte ein Spötter, auch »zu«?

*

In einer Orchesterprobe wurde der atonale Komponist von einem Musiker gefragt: »Soll es hier nicht C heißen? Allerdings steht Cis da. Aber das stimmt nicht.« Der Komponist anwortete: »Sie müssen sich halt an Cis gewöhnen. Wenn's stimmt, dann stimmt's nicht. Aber wenn's nicht stimmt, dann stimmt's.«

*

Igor Strawinskij hatte gerade die ersten Stufen zu seiner Ruhmeslaufbahn bestiegen, als er in Wien mit dem großen Orchester sein neuestes Werk einstudierte. Eine Stelle wollte und wollte nicht klappen, und immer wieder mußte der Komponist abklopfen, bis schließlich ein Cellist aufstand und sagte: »Die Überei hat gar keinen Zweck, diese Stelle haben wir schon bei Mahlers fünfter Sinfonie nicht herausbekommen«.

*

»EROPERTES«

VON

WERNER LADWIG

»Wo gehobelt wird, da fliegen Späne.« Daß die Späne des Theaterberufes oft heiteren Charakter tragen, läßt sich aus der Lebendigkeit des Theatermenschen und der Reaktion auf konzentrierte nervliche Anspannung des Nachtberufs leicht erklären. Gern bin ich der Einladung der Schriftleitung gefolgt, aus meinen Erinnerungen, die ich tatsächlich erlebte, einige auszukramen. Berufskomik am Theater ist meist Situationskomik. Drum wird auch nur der Leser so recht auf seine Kosten kommen, der imstande ist, sich in die geschilderten Situationen einzudenken.

*

Duisburg: Siegfried, letzte Verwandlung. (Siegfried erklimmt den Brünhilden-Felsen.) Ein Riesenapparat fahrender, steigender, versinkender Felsenwände, Berge usw. Eine Verwandlung mit allen »Schikanen«. Ein Rangierbahnhof ein harmloser Kinderspielplatz dagegen. Siegfried klimmt immer höher. Im Hintergrunde naht auf unsichtbaren Schienen

inmitten Feuersgluten der riesige Walkürenfelsen mit der schlafenden Brünhilde. Da, gerade in die himmlische Violinenpassage bis zum achtgestrichenen gef (die Wolfsschlucht für alle Probespiele der zweiten Violinen) ein lautes Krachen, Rufen, Schreien und — der Walkürenfelsen bleibt gebannt stehen. Eine Schiene verbogen, und der Wagen versagt den Dienst. Siegfried in halber Höhe, wie ein Schwimmer vor dem Kopfsprung auf einem schmalen Steg, die Hände sehnsüchtig nach Brünhilde ausgestreckt, die in zehn Meter Entfernung trotz des Verkehrsunglücks schläft, bis sie musikalisch erwachen darf. So geht das ganze Duett mit »Nahe mir nicht« und »Umschlingt dich mein Arm« usw. zu Ende.
Motto: »Sie konnten zueinander nicht kommen, die Wasser — — —« oder »Triumph der Technik und ihre Kehrseiten«.

*

Bühnengewichte, zum Ausbalancieren der Zugkulissen bestimmt, wer kennt euch und eure vielseitige Verwendbarkeit, insbesondere für Unfug usw. nicht!
Duisburg: Rheingold (letzte Szene). Fafner hat Fasalt erschlagen, die Götter und Loge sind ihm behilflich, den Gold-Hort in seinem großen Sack zu bergen. Wer konnte ahnen, daß neben den schön kaschierten und bronzierten Pappklötzen auch Bühnengewicht um Bühnengewicht (je 5 kg schwer) mit in den Sack wandert!
Fafner, auf seinen gigantischen Riesenschuhen an sich schon unbehilflich, ergreift mit gut einstudierter Athletengeste den großen Sack und — liegt sofort am Boden. Er ist ohne Sack, den später vier Bühnenarbeiter kaum tragen konnten, abgewankt nicht, ohne unterdrückt, aber unmißverständlich, einige Worte zu gebrauchen, die zwar weniger wagnerisch als saugrob waren. Den Abtransport des Hortes zur Neidhöhle hat er sicher später einer Transportfirma übertragen.

*

Nochmals Bühnengewichte.
Königsberg: Generalprobe *Parsifal.* Ein ob der Größe und rauhen Wirklichkeit seines Organs (Orkans) gefürchteter Chorist wurde, einzige Verwendbarkeit, zur stummen Rolle des toten Titurel (letztes Bild) bestimmt. In ohnmächtiger Wut packt er in seinen Sarg eine Anzahl Bühnengewichte, und die armen Statisten können ihn kaum auf die Bühne tragen. Mit zusammengebissenen Zähnen und durchgedrückten Knien schaffen sie es dennoch unter dem feierlichen Gesang der Ritter »Geleiten wir« bis zur Mitte der Bühne, wo der Sarg nach einer Seite umkippt, Titurel, Kissen und die Bühnengewichte poltern heraus. Der Gesang bricht jäh ab um einem brüllenden Gelächter Platz zu machen. Der dumme Kerl, er war Tenor, hatte die Gewichte nur auf einer Seite verstaut, das Gleichgewicht vergessen und sich die Nase blutig geschlagen.
Motto: »Morgenstunde — fällt selbst hinein.«

Erst nach einer durchlachten Viertelstunde konnte die Probe weitergehen. Inzwischen hatte man für den toten Titurel eine »leichtere« Fachbesetzung gewählt.
Königsberg: Zauberflöte. Inszenierung mit Gummikostümen. Bekanntlich behält der Gummistoff nur eine beschränkte Zeit seine Elastizität, dann wird er leicht brüchig, und die zusammengeklebten Stellen lösen sich. Zwanzigste Vorstellung, Ende der Saison, glühende Hitze draußen und drinnen. Erste Tempelszene. Sarastro frontal zum Publikum, hinter ihm die Priester. Arie: »O Isis und Osiris«, da löst sich auf dem Rücken, untere Hälfte, des Kostüms langsam, aber sicher, Stück um Stück Gummistoff und den entsetzten Blicken der andachtsvoll lauschenden Priester (Hände quer auf der Brust usw.) bietet sich, ob der Hitze ohne Trikot, ein Anblick dar: menschlich, allzumenschlich. Nur

Sarastro auf die Gefahr aufmerksam zu machen, aber die vor ersticktem Lachen fühllosen Choristenseelen stellen sich nichtswissend und machen keine Miene, die Situation zu retten. Die Souffleuse rettete sie, so daß Sarastro, Gesicht zum ergriffenen Publikum, abging. Der abschließende Chorsatz: »Nehmt sie in euren Wohnsitz auf« hat nie so piano geklungen. Von 40 Männern sang noch ein knappes Soloquartett. Man gibt Zauberflöte wieder in Stoffkostümen!

Duisburg: Fidelio, zweiter Akt. Pizzaro kommt zu Florestan in den Kerker hinab. Rocco: »Soll ich ihm die Eisen abnehmen?« Pizzaro: »Nein, aber zieh ihm einen Stiefel aus!« Was sich mit dem nunmehr sinkenden Florestan im Quartett und mehr noch im Duett: »O namenlose Freude« getan hat, das kann sich nur jemand vorstellen, der in schwerem Albtraum einmal unbehost mittags über den Potsdamer Platz gegangen ist. Die anschließende persönliche Auseinandersetzung zwischen Rocco und Florestan soll ernsthaftere Formen kaum vermieden haben.

*

Recht unterhaltsam wirkte im Freischütz (Duisburg), als sich der von Max während des Kugelgießens mit Bühnenbohrern angebohrte Kaspar beim Publikumsapplaus nur aus der Froschperspektive »verbeugen« konnte und das inzwischen in Heiterkeit geratende Publikum ein da capo nach dem anderen verlangte. Der Kaspardarsteller fühlte sich in seine Militärzeit mit den Kniebeugen versetzt.

*

Kinder, lebende Tiere und Leichname sind auf der Bühne beliebte Objekte der Darsteller, aber beständige Sorgenquellen des Regisseurs. *Lothar Wallerstein* inszeniert in *Duisburg Zauberflöte* neu, und Glanzstück der ersten Papageno-Szene ist ein vom Theaterkantinier entliehener lebender Amazonenpapagei, der lustig und zuverlässig zahm auf dem Käfig hockt. Papageno überreicht seinen Käfig den drei Damen: »Hier, meine Schönen, habt ihr meine Vögel« mit elegantem Schwung, rutscht aus, und der Papagei erhebt sich in die Lüfte, um mit lautem: »Du Sauvieh, du Sauvieh« auf dem Konzertmeisterpult im Orchester zu landen. Die Vorstellung mußte unterbrochen werden, bis der behäbige Theaterwirt die vom Lampenfieber erfaßte, heftig schreiende und beißende Lora höchstpersönlich abholte. Er erntete einen Sonderapplaus.

*

Und wieder *Zauberflöte* in *Oldenburg*. Sarastro wird in seiner ersten Szene laut Vorschrift von zwei Löwen gezogen. Grund genug, daß der Regisseur zwei riesige Fleischerhunde mietete, die, täuschend angestrichen, als Theaterlöwen unter Leitung eines nacktbrüstigen Negers fungierten. Wer die Katze aus dem Souffleurkasten gelassen hat, steht nicht fest, verbürgt ist es aber, daß unter dem feierlichen Chorgesang: »Es lebe Sarastro, Sarastro lebe« plötzlich zwei Löwen mit Hundegebell einer Katze nachspringen, Kulissen umreißen und Sarastro mit großem Schwung nach hintenüber fällt. Unsterbliche Meisterwerke können eben viel ertragen.

*

Daß Musiker meist musikalisch und instrumentalisch denken, beweist folgender Vorfall: In Berlin erzählt ein Kollege Landeker, eine sehr geschätzte und umfangreiche Sängerin war an Venenentzündung erkrankt: »Was sagen Sie zu der armen X. Denken Sie, die Sarastro merkt nichts. Aber der wachthabende Regisseur hinter den Kulissen ist der Ohnmacht nahe. Gleich hat sich Sarastro herumzudrehen und, dem Publikum den — Rücken zugekehrt, abzugehen. Er beschwört die auf der Szene stehenden Choristen,

liegt mit einer Trombone (Trombose) im Bett.« Daß die Vorstellung von der im Bett Posaune blasenden Diva nicht ohne Schmunzeln quittiert wurde, hat er zunächst gar nicht verstanden.

*

Berlin: Städtische Oper. Bruno Walter probiert. Eine kleine Rolle ist mit einem polnischen lyrischen Tenor besetzt, dessen ganze Denk- und Lebenskraft in seiner »H*e*he« bestand. Leider detonierte er stark nach oben. Walter klopft ab: »Sie singen ja zu hoch. Das soll doch a sein, Sie singen ja fast b. Darauf unser Polacki: »O, H*ä*rr Prohfesserr, ich h*o*b auch noch c, aber dem nemm ich jäz nicht.«
Tableau! Furor tenoricus!
(Trotzdem finde ich die Steigerungsform: »Dumm, dümmer, saudumm, Tenor« leicht übertrieben.)

*

Berlin: Carmen, letzter Akt. Nach dem glanzvollen Aufzug erwartet Carmen den José. Sie steht, den Rücken zum Auftritt Josés, das musikalische Stichwort Carmens kommt, sie singt: »Du bist's?« José hat darauf zu singen: »Ich bin's.« Aber es kommt kein José. Carmen bleibt allein, während man hinter der Szene erregt den Namen des Tenors rufen hört. Peinlichste Pause. Stimme von der Galerie: »Macht doch noch en bisken Musike, war doch janz scheen.« Heiterkeitsausbruch. José erscheint endlich. Es geht weiter. Carmen: »Es ward mir schon die Kunde, daß du nicht weit entfernt.« Aus! Das brüllende Publikum hatte selbst die theatralische Rolle übernommen. Minutenlang! Das anschließende dämonische Kampfduett der beiden Solisten soll von seiten der Carmen sehr lebenswahr gewesen sein.

*

Zum Schluß.

Berlin: Tosca, zweiter Akt. Scarpia tobt seine grimmigen Lüste und Verderbtheiten an Tosca aus. Sie ringen miteinander. Sie wehrt sich tapfer, aber aussichtslos. Da, sie ist erschöpft, aber immer noch gut aussehend, auf der Chaiselongue zusammengebrochen, ertönen durch das Fenster hinter ihr die Trommeln, die Cavaradossi zur Hinrichtung begleiten. Scarpia löst sich von ihr, um ans Fenster zu treten. Dann folgt die ergreifend-verlogene Arie: »Nur der Schönheit weiht' ich mein Leben.« Da, in die Klarinettensekunden vor der Arie hinein ertönt plötzlich von der Bühne ein Brechen, Knarren, Reißen, und — Scarpia steht mit einem riesengroßen Fensterflügel in der Hand und sprachlosem Ausdruck auf dem Munde hinter Tosca, die, Gesicht zum Publikum, auf den Arieneinsatz wartet. (Er hatte vergessen, daß das Fenster nach außen aufgeht und hatte, »und bist du nicht willig«, durchaus das Fenster nach innen öffnen wollen.) Heiterkeit im Publikum. Kurz entschlossen stellt er das Fenster wieder in den Rahmen, den er nun die ganze Arie hindurch mit beiden Händen stützt. Von der Arie hat das Publikum, das unentwegt auf Scarpia blickt, nicht viel gemerkt. Endlich, am Ende der Arie löst Scarpia seine Hände und wendet sich Tosca zu. Und das Komischste an der Szene war das laut hörbare einstimmige Aufatmen, das durch das Publikum ging. Signora Salvatini, mein Kompliment, wird erst heute wissen, weshalb ich den Schluß des Aktes mit dem Taschentuch vor dem Mund dirigiert habe.

*

»Ernst ist das Leben, heiter die Kunst.« Bei solchen »Kunsterlebnissen« kann mitunter auch der Ernst heiter sein.

KONZERT

BAYREUTH: Am 4. August, dem Todestage *Siegfried Wagners*, wurde zu dessen Gedenken und zugunsten des Stipendienfonds *Beethovens Neunte* im Festspielhaus gebracht. Ein Ereignis, dessen Bedeutung sich jeder Wagner-Kundige inne war; nicht zuletzt aber auch deshalb, weil das Werk, wie verlautet, seit dem denkwürdigen 22. Mai des Jahres 1872 da es der Meister zur Feier der Grundsteinlegung seines Theaters im alten markgräflichen Opernhause selbst dirigierte, in Bayreuth noch nicht wieder erklungen sein soll. Diesmal stand *Richard Strauß* an der Spitze des Klangkörpers, der aus dem Festspielorchester und -chore sowie einem mit Einzelsängern der Aufführungen besetzten Soloquartett bestand. Obgleich das Orchester zu dem Chor, der durch viele bei den Festspielen mitwirkende Einzelkräfte auf etwa 100 Köpfe gebracht war, nicht im rechten Verhältnis stand, lag doch die Wirkung der Wiedergabe vor allem im Klanglichen. Ganz herrlich dieser von *Hugo Rüdel* eingeübte Gesangskörper; das Einzelquartett der Damen *Flagstad* und *Neitzer*, der Herren *Fritz Wolff* und *Bockelmann* geradezu berückend. Überraschend Straußens Auffassung verschiedener Zeitmaße des Werkes. Den langsamen Satz nahm er fast über die Grenze des Möglichen bewegt; sehr schön wirkte die Tempomäßigung des vielfach auf bloße Virtuosität hin gespielten Scherzo. Der äußere Erfolg der Aufführung war natürlich wieder groß, doch tat sich der einmal geschlossene Vorhang, dem alten Bayreuther Brauch entsprechend, nicht wieder auf. Aber auch der Ertrag wird nicht klein gewesen sein; denn an der Kasse waren schon seit Anfang der Festspiele nur noch Karten zum teuersten Preise zu haben.

Max Unger

BOCHUM: Höhepunkte der kirchenmusikalischen Feierstunden, die die Cäcilienvereine der Erzdiözese Paderborn unter dem Vorsitz von Prof. Schauerte während dreier Tage in Bochum versammelten, wurden die Uraufführungen der Messe in E von H. Tacke und des Requiems in D von Knüppel. Die für gemischten Chor mit Orgelbegleitung geschriebene Messe des schaffensfrohen einheimischen Organisten Tacke hat im Kyrie ihre formale Struktur vom altklassischen Vorbild abgeleitet, und die imitatorische Verflechtung des Thematischen strahlt wohltuende Wärme aus. Danach nähert sich die durchsichtig aufgebaute Harmonik dem neuzeitlich polyphonen Klangbild, um auf diesem Wege den Gefühlssteigerungen des Textes gegenwartverhafteten herben Ausdruck zu sichern. Enge Anlehnung an die Liturgik und Vereinfachung der die Aufführung ermöglichenden Mittel weisen der Messe ihre Heimstätte im gottesdienstlichen Rahmen zu. Die zum Teil recht schwierigen modulatorischen Wendungen des Vokalsatzes wußte der Chor der Meinolphuspfarrei unter Hoischens feinsinniger Leitung technisch sicher und zwingend dynamisch gestuft zu bieten. An der Orgel waltete der Komponist aufmerksam seines verantwortungsvollen Amtes. Knüppels Requiem in D, gleichfalls aus überlieferten formbildenden Elementen gespeist, bevorzugt lyrische Stimmungen, denen die moderne Note durch eigenartige Rhythmik und chromatische Tonbewegungen mitgegeben wurde. Das schlicht melodische Benedictus zählt zu den kostbarsten Perlen der wertvollen Schöpfung, die verinnerlicht gedeutet wurde. Aus dem neuzeitlich beeinflußten Motettenschatz lernte man u. a. kennen und lieben: Philipps »Ehre sei Gott in der Höhe«, Siegls Osterlieder für drei Oberstimmen, Lechthalers »Rosengarten« und Knüppels uraufgeführtes »Steigt empor zum Berg die Pfade«. Nicht minder tiefen Eindruck machten Hatzfelds Bearbeitungen alter Kirchenlieder. Der Melanchthonchor ehrte Johannes Brahms unter Willy Mehrmanns künstlerisch hochwertiger Leitung durch die gediegene Wiedergabe seiner Fest- und Gedenksprüche.

Max Voigt

DÜSSELDORF: In den köstlich intimen Räumen des Benrather Schlosses brachte der *Bach-Verein (Joseph Neyses)* weltliche Werke seines Schutzpatrons zu stilreiner Wiedergabe. Ganz besonders entzückte die Hochzeitskantate »Weichet nur, betrübte Schatten« durch die anmutvolle Herzlichkeit in Verbindung mit Leichtspielerischem. *Eugen Jochum* erschien als Gast an der Spitze des städtischen Orchesters. Seine Ausdeutung von Brahms und Reger ließ einen feinen und umsichtigen Dirigenten erkennen.

Der Kontrakt von *Hans Weisbach* ist leider abgelaufen. Seine Tätigkeit hat dem Konzertleben reiche Befruchtung gegeben: ihm sind prachtvolle Wiedergaben edelsten Kulturgutes aus älterer und neuerer Zeit zu verdanken; die Verdienste, die er sich um Ver-

innerlichung und Vergeistigung des Chores erworben hat, werden immer unvergessen bleiben. *Carl Heinzen*

FREIBURG: Seines Amtes als Leiter der Sinfoniekonzerte hat *H. Balzer* stets mit Treue gewaltet, und so ist ihm auch der Erfolg treu geblieben. In jeder Richtung anregend waren die Programme der Spielzeit zusammengestellt, aus deren zweiter Hälfte die inspirierte Wiedergabe von Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart und von Bruckners Neunter besonders stark in der Erinnerung haften. In typischer Darstellung lernten wir R. Strauß' Orchestersuite aus dem Ballett Schlagobers wie auch Teile von Strawinskijs Feuervogelsuite kennen. Busonis Sarabande und Cortège, zwei Studien zu »Doktor Faust«, op. 51, bleiben trotz rhythmischer und klanglicher Werte im Artistischen stecken. Solistisch bewährten sich die Geiger *G. Kulenkampff* und *M. Strub*, dieser mit dem wenig dankbaren Violinkonzert Busonis, ebenso *E. Erdmann* mit Beethovens Klavierkonzert in Es-dur; die Pianistin *Lübbecke-Job* (Frankfurt) zeigte sich dem schwierigen Klavierpart in Hindemiths Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen gewachsen, ließ aber mit dem Vortrag von Mozarts D-moll-Konzert kühl, während die Wienerin *P. Mildner* in Brahms' Klavierkonzert mit fortriß. In ernsten Gesängen von Brahms, Pfitzner und Wagner stand Kammersänger *Domgraff-Faßbänder* auf der Höhe seiner wunderbaren Gesangskunst. Händels Konzert in D-dur gab dem 1. Konzertmeister *Fröhlich* und Konzertmeister *Plinner* Gelegenheit, ihrem gediegenen Können entsprechend hervorzutreten. Dieselben Herren fanden sich mit anderen Künstlern des Städtischen Orchesters zu einem gelungenen Kammerkonzert zusammen, in dessen Verlauf *A. Kaiser* als Vertreter der Klarinettenpartie in Mozarts A-dur-Quintett angenehm auffiel. Beim letzten Sinfoniekonzert war, dem Bestreben Balzers zufolge, die bedeutenden einheimischen musikalischen Kräfte zusammenzufassen, der *Chorverein* unter *Biers* Leitung beteiligt mit dem Vortrag der anspruchsvollen Brahmsschen Fest- und Gedenksprüche op. 109 und der Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe. Ein Konzert außer Miete feierte unter Mitwirkung von Kammersängerin *Sutter-Kottlar* Richard Wagner.
Eine Richard-Wagner-Feier veranstaltete auch der *Kampfbund für deutsche Kultur*. Hier erwies sich *C. Hildebrand* (Berlin) an der Spitze des Städtischen Orchesters als Wagner-Dirigent von bedeutender persönlicher Prägung. Die Sopranistin *E. Link* (Mainz) und der Heldenbariton des hiesigen Stadttheaters *F. Neumeyer* zeichneten sich solistisch aus, Oberrealschuldirektor *Ludin* feierte Wagner in schwungvoller Rede als Deutschen. Brahms ehrte eine Morgenfeier, deren Mittelpunkt eine Ansprache Rechtsanwalt Dr. *Bapperts* bildete, und die im übrigen vom Männerchor *Concordia* unter seinem energischen Leiter *E. Ketterer*, dem Städtischen Orchester und der 1. Altistin des Stadttheaters *Y. Hochreiter* bestritten wurde. — In den *Harms-Konzerten* erlebten wir *Edwin Fischers* gewaltige, an einem Beethovenabend betätigte Gestaltungskraft, *Maria Bascas* Liedkunst, das bewunderungswürdige Zusammenspiel des *Elly-Ney-Trios*, die Größe des *Buschquartetts*. Am letzten Abend bewiesen die Geigerin *E. Bischoff* und der Pianist *N. Dammert* ihre Eignung an Sonaten von Mozart, Brahms und Reger. Anschließend an den 70. Zyklus der Harms-Konzerte vermittelte die Direktion, dieses Jahr zum 10. Male, ein Konzert der *Berliner Philharmoniker* unter *Furtwängler*. *Hermann Sexauer*

HEIDELBERG: *Das Musikinstitut der Universität Tübingen und der Akademische Musikverein* traten im Sommer mit folgenden Veranstaltungen hervor: Ende April gab *Henry Marteau* zusammen mit Prof. Dr. *Karl Hasse* im Saal des Musikinstituts einen Sonatenabend mit Werken von J. S. Bach, Max Reger und Karl Hasse (Sonate für Violine und Klavier a-moll, op. 18). Zur Feier des 100. Geburtstags von Johannes Brahms fanden zwei Konzerte statt: eine *Morgenfeier* im Musikinstitut mit einer *Gedenkrede* des Institutsvorstandes Prof. Dr. *Karl Hasse* und *Klaviervorträgen* von *Johanna Löhr*, und ein *Sinfoniekonzert* im Festsaal der Universität, in dem das Württ. *Landessinfonieorchester* Stuttgart unter Leitung von Prof. Dr. *Karl Hasse* die akademische Festouvertüre, das Violinkonzert (Solist Konzertmeister Georg Beerwald) und die IV. Sinfonie in e-moll zur Aufführung brachten. Besonderes Interesse wurde auch den *Orgelvorführungsabenden* auf der neuen Orgel im Festsaal der Universität entgegengebracht. Die vielseitige Verwendtbarkeit dieser nach Angaben von Prof. Dr. Karl Hasse von Weigle gebauten Orgel wurde in einer Reihe von drei Konzerten deutlich: im ersten, zu welchem die Teilnehmer am evang.

deutschen Kirchengesangstag in Stuttgart eingeladen waren, sprach Prof. *Hasse* über Orgelbau und die neuere deutsche Orgelbewegung und spielte Kompositionen von Sweelinck, Buxtehude, Bach und Reger. Im zweiten Konzert brachte Prof. Dr. *Hermann Keller* (Stuttgart) Werke aus den verschiedenen Schaffenszeiten Bachs, im dritten Musikdirektor *Fritz Hayn* (Ulm) neuere Orgelwerke von Karl Hasse, Waltershausen, Ramin, David, Kaminski und Reger. Die Arbeit des *akademischen Musikvereins* galt der Aufführung von *Brahms' Deutschem Requiem* im Rittersaal des Schlosses Hohentübingen mit dem Landessinfonieorchester Stuttgart unter Leitung von Prof. Dr. *Karl Hasse.* Die Solopartien sangen Lisa Walter (Stuttgart) und Hermann Achenbach (Tübingen). Das *akademische Streichorchester* brachte in seinem Semesterschlußkonzert unter Mitwirkung von *W. Hecklinger* (Klavier), *Erich Bardili* (Violine) und *Ruth Hasse* (Cello) Werke von Phil. Em. Bach, Tartini (Leitung Prof. Dr. Hasse), Volkmann und Händel (Leitung stud. phil. et mus. Fr. W. Meier). Das Musikinstitut bereitet die Herausgabe des frühprotestantischen Psalmenwerks des württembergischen Komponisten *Hemmel* vor, um sie der württ. Kirchenmusik zum Reformations-Jubiläum 1934 vorlegen zu können. *M. F.*

KAISERSLAUTERN: Zum Vergleich mit dem vorzüglichen Pfalzorchester, das uns Prof. *Ernst Boehe* in jährlich sechs Mietekonzerten vorführt, trat in jüngster Zeit das NS. Reichs-Sinfonieorchester aus München unter seinem Kapellmeister *Franz Adam* auf den Plan. Das Orchester mit seinen 85 Künstlern steht unter vortrefflicher straffer Leitung und entwickelt eine Klangfülle, die durch kluge Abwägung nie aufdringlich wirkt. Es spielte in zehn pfälzischen Städten und erlebte auf seiner Rundfahrt überall begeisterte Aufnahme. Wir hörten hier das Meistersinger-Vorspiel, Regers Böcklin-Suite und die Erste von Brahms. Die Eindrücke des Abends werden unvergeßlich bleiben. Das verflossene Jahr brachte von allen Seiten Wagner- und Brahms-Feiern, die das Schaffen der beiden Meister beleuchteten. Für die Pflege einheimischer Volkskunst tritt der Bayr. Rundfunk ein, der auf seinen zwei Pfalzfahrten nur pfälzische Künstler und Konzertvereinigungen berücksichtigte. Der Kampfbund für deutsche Kultur in der Westmark vollzieht eine Eingliederung aller musikalisch tätigen Kräfte in seinen Bereich.

Karl Wüst

KOBLENZ: Auf der nahen Marksburg fand eine kleine mittelalterliche Burgmusik unter der stilsicheren Leitung von F. J. Giesbert-Neuwied statt, die die altehrwürdigen Räume mit dem Zauber gotischer Musik und höfischer Tänze erfüllte. Zu Beginn erklangen von der Zinne des Bergfriedes aus die wuchtigen, feierlichen Klänge der »Königsfanfaren« von Josquin des Pres und das sieghafte Geschmetter des Kriegsrufes der Medici von Heinrich Isaak. Im festlich gezierten Rittersaal wurden sodann selten zu hörende Instrumental- und Vokalwerke von den bedeutenden Meistern des 15. Jahrhunderts, wie Adrian Willaerts, Modena, Dufay und Lieder aus dem Kölner Gesangbuch aufgeführt. Den Abschluß der sorgfältig vorbereiteten und von lebendigstem Ausdruck getragenen Veranstaltung bildeten alte Tänze: Ronde, Basse dance, Pavane, Allemande und Passemezzo. Die Tanzschritte versuchte F. J. Giesbert möglichst stilgetreu, wobei außer der Musik die spärlichen Aufzeichnungen in alten Tanzbüchern Anregung boten, zu rekonstruieren.

Heinrich Held

BAD NEUENAHR: Das Städtische philharmonische Orchester Koblenz gab auch in diesem Sommer in dem bekannten westdeutschen Badeort mehrere Sinfoniekonzerte, die Wolfgang Helmuth Koch leitete. Die Programme umfaßten sinfonische Werke von Mozart, Beethoven und Schubert. *Rüdingers* interessant gearbeitete und persönlich stark ausgeprägte »Serenade für kleines Orchester«, Werk 9, erlebte ihre westdeutsche Erstaufführung. Ein Richard-Wagner-Abend, wie ein Konzert mit wertvoller ausländischer Musik (Werke von Sibelius, Halvorsen, Massenet u. a.) fügten sich in den Gesamtrahmen ein. Als Solisten traten *Alice Habig*-Berlin mit Beethovens Klavierkonzert in G-dur und *Elisabeth Brunner*-Mannheim mit Gesängen von Brahms auf. *Heinrich Held*

PRAG: Besondere Ereignisse sind nicht zu verzeichnen, und von dem Wenigen sei nur das Wichtigste registriert. Die Zahl der *»Philharmonischen« des Deutschen Theaters* ist gering, und was in ihrem Rahmen an Neuem geboten wurde, ist rasch erzählt. Die Arbeit *Wladimir Vogels*, »Ritmica ostinata«, die hier uraufgeführt wurde, ist ein Zwilling der im Vorjahr von so vielen europäischen Orchestervereinigungen gespielten Orchesteretüden. Hat man bei diesem Werk die rhythmische und dynamische Struktur mit Recht

bewundert, so war man bei der Wiederholung ähnlicher Gewebe eben nur an das erstgenannte Opus erinnert. *Miroslav Ponc* Vorspiel zu einer altgriechischen Tragödie im Vierteltonsystem ist die Talentprobe eines jungen Hábaschülers, dessen weitere Schöpfungen man mit Interesse verfolgen wird. Die Art der Wiedergabe dieser wie der anderen, bereits bekannten Werke durch *Georg Szell* zeigt nach wie vor das bedeutende Niveau seiner Interpretationskunst. Die »*Tschechische Philharmonie*« hat durch den Tod eines ihrer Hauptdirigenten, *Georg Scheidler*, viel verloren, er hatte Sinn für die Moderne, starke dirigentische Fähigkeiten und den nötigen Ernst für die Akribie des Nachschaffens, ohne pedantisch zu wirken. *K. B. Jirak* und *Fr. Stupka* leiten nun, unterstützt von Gastdirigenten, den Apparat, dazu kommen Konzerte der Radiojournals, die von *St. Jeremias* betreut werden. Der ehemalige Chef der Philharmonie, *W. Falich* (jetzt Stockholm), hat zwei Konzerte dirigiert und einen spontanen Erfolg gehabt. Nebst Dvorák, den ihm heute niemand nachmacht, hörte man von ihm ein neues Werk von *Erwin Schulhoff*, das »Konzert für Streichquartett und Blasorchester«, eine Art Concerto grosso, das klanglich originell, architektonisch mit eminenter Kunst gebaut ist, und dankbar anspricht. Die übrigen Novitäten waren nicht gleich anspruchsvoll. Mit einer Ausnahme: *Karl Hábas*, Suite aus der noch unaufgeführten Oper »Janosik« ist mit echtem Musikantenblut geschrieben, sie zeigt kraftvolle Gestaltung und eine Invention, die nicht alltäglich ist; Karl Hába ist eine Persönlichkeit unter den Jungen. *Josef Mandics* 1. Sinfonie ist sicher ein wirksames Stück, aber formal genau so wenig ausgewogen, wie etwa die 5. Sinfonie von *Jaroslav Ridky*, der ein Vielschreiber ist und dessen musikalische Potenz etwa jene von *W. Kalik* erreicht, der uns diesmal eine wohlfrisierte Sinfonische Dichtung »Venezia« beschert hat. Sympathischer, echter wirkt *Emil Axman*, dessen 4. Sinfonie, mit volksmusikalischen Anklängen und ihrer klaren Arbeit, dem Publikum gefiel. Auch *Rudolf Karels* Violinkonzert (K. Hoffmann) unter *K. B. Jirak* hatte viel Erfolg, wohl ein älteres Opus des Künstlers, es weist wenigstens alle Merkmale seiner früheren Schreibart auf. Von Chorwerken ist *Jar. Kvapils* al-fresco-Kantate »Löwenherz« zu erwähnen und *W. Pétrzelkas* Kantate »Seefahrer Nikolaus«, ein schwaches, äußerliches Stück, das höchstens von handwerklichem Fleiß zeugt, ferner das Vokalwerk »Mohameds Gesang« von *Ot. Jeremias*. Reproduktiv blendend waren, wie immer, die Aufführungen der »*Mährischen Lehrer*«, der Chorvereine »Smetana«, der »Prager Lehrerinnen« und des »Hlahol«, der unter *Jar. Herle* »Die Mattheuspassion« und unter A. Zemlinsky die IX. brachte. An der Spitze des »*Deutschen Singvereins*« und des »*Männer-Gesangvereins*« steht Dr. *Heinrich Swoboda*, ein ehrgeiziger Musiker, der anregende Programme aufzubauen versteht. An einem Abend kam er altklassisch, mit Bachs »Actus tragicus« und mit Händels »Acis und Galatea«. Eine spätere Aufführung zeitgenössischer Werke — neben *Z. Kodalys* »Psalmus hungaricus« stand ein Orchesterzyklus »Prag« des jungen Pragers *Walter Kaufmann* — führte die Art seiner Interpretenbegabung deutlicher vor Augen. Kaufmann ist ein feuriger, sehr markanter Erfinder, ein einfallsreicher Klangvirtuose. Ein »Konzert für Orchester« des tüchtigen *Slavko Osterc* dirigierte *Fr. Stupka*, schließlich ist ein Kompositionsabend von *Darius Milhaud* im Gedächtnis geblieben, an dem der Autor die Tschechische Philharmonie leitete, weiter die wahrhaft klassische Nachdichtung von Mahlers IX. Symphonie durch *Alexander v. Zemlinsky*. Gefeiert wurde mit Orchesterkonzerten: das 70jährige Bestehen des Tschechischen Künstlervereins »*Umelecka Beseda*«, 40 Jahre des »*Böhmischen Streichquartettes*«, das *Brahmsjubiläum* (K. B. Jirak) und der 100. Geburtstag des in seinem Virtuosentum an Paganini erinnernden Violinkünstlers *Josef Slavik* durch das Staatskonservatorium. Ein Zeichen der Zeit: Die Gründung eines *Arbeitslosenorchesters*, das zum erstenmal unter Vl. Sak musizierte und über dessen weiteres Schicksal noch nicht entschieden wurde.

In den beiden *Kammermusikvereinen* begegnete man ausgezeichneten Künstlern, im Deutschen u. a. dem *Kolisch-Quartett*, einer Vereinigung, der heute in der Differenzierung der Wiedergabe wohl kaum ein anderes Streicherensemble gleichkommt, den Prager deutschen Solisten *Franz Langer*, *Willi Schweyda* und *Eugen Kalix*, dem »*Böhmischen Streichquartett*«, das zu seinem 40jährigen Jubiläum zum erstenmal vor einem Prager deutschen Forum spielte und außerordentlich bejubelt wurde, dann dem *Spiwakowski-Kurtz-Trio;* im *Tschechischen Kam-*

mermusikverein wurde wie in früheren Jahren vor allem von einheimischen Künstlern, den »*Böhmen*«, dem *Prager (Zika-) Quartett*, dem *Prager Bläser-Quintett* u. a. glänzend gespielt. Im tschechischen »*Verein für moderne Musik*« stellte sich eine neue, sehr tüchtige Gruppe vor, das »*Tschechische Nonett*«, das eine Reihe von Arbeiten vorführte, die für dieses Ensemble geschrieben wurde. Die Komponisten *J. B. Foerster*, *Jer. Katschinskas*, *J. Mandic*, *Mir. Ponc* und *Alois Hába* (letzterer mit einem Stück im 7-Ton-System und einem im 12-Ton-System) repräsentieren verschiedene Techniken, verschiedene Gesinnungen, verschiedene Begabungen; hier ist Alois Hába der logischeste und dabei der phantasiereichste von allen. Im »*Deutschen Literarisch-Künstlerischen Verein*« spielten *Gerog Lenzewski* (Geige) und Dr. *W. Spilling* (Klavier) in stilvoller Prägung Vorbachsche Meister und Kompositionen von J. M. Hauer, Ph. Jarnach und A. Honegger. In einem Zyklus, veranstaltet vom »Französischen Institut«, wurden Klavierquintette von Tscherepnin und Goosseus durch das *Prager-Quartett* und Dr. *Teller-Denhof* in temperamentvoller Gestaltung geboten. Sehr verdienstlich, daß bei der ominösen finanziellen Lage der modernen Musikvereine der Verein bildender Künstler »*Manes*« heuer Konzerte zeitgenössischer Musik veranstaltet hat, in denen die tschechischen Komponisten *P. Borkovec*, *J. Krejci*, *J. Jezek*, *E. F. Burian* und die Franzosen *Poulenc*, *Milhaud*, *Satie*, *Cliquet-Pleyel*, *Auric*, *Wiener* dargestellt wurden durch *Jelena Holecek*, Dr. *W. Holzknecht*, *A. Pecirka*, *N. Gaier*, die Tanzgruppe *Milca Mayer* u. a. Auch der Verein »*Gegenwart*« *(Pritomnost)* suchte die Moderne, allerdings auf dem Wege des Kompromisses. Von modernen Ensemble-Konzerten ist noch das »*Auftakt-Konzert*« Nr. 9 zu nennen, in dem junge Prager deutsche Künstler ihre Erstaufführungen zur Diskussion stellten: *Frank Pollak* mit einem gewandten Streichquartett, *Walter Süßkind* mit ausdrucksstarken Streichquartettliedern, *Friederike Schwarz* mit einer elegant gebauten Violinsonate und *Walter Kaufmann* mit temperamentvollen exotischen Streichquartettstücken; die Ausführenden, das *Brand-Quartett*, die Damen *O. Forrai* (Gesang), *M. Hönel* (Geige), *Fr. Schwarz* (Klavier), hatten bemerkenswerte Qualitäten. Die vorhin genannten Komponisten *Frank Pollak* und *H. W. Süßkind* traten im Verlauf der Saison auch als Virtuosen mit selbständigen Konzerten hervor, ersterer als stilgewandter Cembalist, letzterer als hochmoderner Pianist, von dem noch manches zu erwarten ist. Zu diesen gesellt sich der junge, sehr begabte Geiger Peter Rybar. Von angestammten Virtuosen möchte ich noch die Prager Klavieristinnen *Alice Herz-Sommer* und *Anna Kremar*, die Sängerin *Andula Pecirka* und den diesmal vor allem als Begleiter hervorgetretenen Pianisten Dr. *V. Stepan* zitieren. — Die geistlichen Abendmusiken des Organisten und Dirigenten *Jacob Haller*, wie das alte Programm der neuen *Madrigal-Vereinigung V. Aim* gehören ebenfalls zu den wertvollen Ereignissen der letzten Spielzeit. Die Musikabende der »*Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst*«, wie jene des *Staatskonservatoriums*, unter denen ich die Aufführung von Lullys »Bürger als Edelmann« (mit alten Instrumenten) hervorhebe, sind der Beweis dafür, daß auch der Nachwuchs in diesem von Musik gesegneten Lande ein außerordentlicher ist. *Erich Steinhard*

ROM: Die »Vossische Zeitung« hatte am 5. Juli die Behauptung veröffentlicht, die ausländische Musik sei in Italien kontingentiert und die Programme müßten zu vier Fünfteln aus italienischer Musik bestehen. Ganz gegen ihre Gewohnheit gegenüber Äußerungen der ausländischen Presse hat die italienische Regierung, auf jene Äußerung aufmerksam geworden, mit einem direkten und daher lebhaften Dementi in den letzten Julitagen geantwortet. Sie stellt fest, daß es ihr nie eingefallen sei, die ausländische Musik zu kontingentieren. Jedes Werk, das die gesetzlich vorgeschriebene Aufführungsermächtigung der Società degli autori ed Editori erhalten habe, könne uneingeschränkt zur Aufführung gelangen.

Man kann zu diesem Thema auch darauf hinweisen, daß sogar bei den Sinfoniekonzerten eher umgekehrt das Programm vorwiegend aus ausländischen Werken besteht. Wenn es beim Opernspielplan anders ist, so liegt das am Publikum, das nun einmal die italienische Oper von Rossini, Donizzetti und Bellini bis zu Verdi, Puccini und Mascagni jeder anderen vorzieht und nur an solchen Abenden mit Sicherheit die Kasse speist. Doch fehlen deutsche Opern (Wagner, Strauß, Humperdinck) in keiner Spielzeit. Richtig ist allerdings, daß die ältere deutsche Oper von Mozart und Weber an weit weniger gepflegt wird. Auch der Fidelio ist selten. Die neueste

deutsche Oper etwa von Pfitzner und Schreker an ist ganz unbekannt. Alles das hat aber auch nichts mit Kontingentierung zu tun. Mussolini hat mit seinen Ausführungen über die Notwendigkeit den breiten Volksmassen in den Kunstdarbietungen entgegenzukommen, schon manchen Erfolg erzielt. Besonders sucht man jetzt einen Ausweg aus der Schwierigkeit, die von Juni bis Oktober die Abneigung des Publikums bietet, sich in geschlossene Räume zu begeben. Opernaufführungen im Freien hatte man ja schon in der Arena in Verona, in Syrakus, Pompeji u. a. O. veranstaltet. Jetzt geht man auch für die Konzerte dazu über. Zuerst hat soeben Juni-Juli eine Reihe von Sinfoniekonzerten in Rom in der Konstantinsbasilika des Forums stattgefunden (die jetzt offiziell Basilica di Massenzio heißt, da sie Konstantins Vorgänger Maxentius 306 begonnen hatte). Das Orchester des Augusteo unter seinem ständigen Dirigenten Bernardo Molinari hat diese Konzerte bestritten. Das Programm war geschickt auf populäre Massen eingestellt. Also weder Novitäten noch Experimente, natürlich auch keine auf intime Klangwirkungen berechnete Werke. Beethoven, Wagner, Richard Strauß vertraten die deutsche Musik. Die alten Italiener daneben Verdi, Rossini waren berücksichtigt. Der Erfolg, bei einem riesigen Publikum, gewaltig.

M. Claar

SALZBURG: In der verflossenen Saison traten aus Ersparnisrücksichten Orchesterkonzerte gegen kammermusikalisches Musizieren zurück. Das Salzburger Streichquartett gewann nach einigen Zwischenlösungen in *Karl Rosner* einen tüchtigen Sekundgeiger. Konzertmeister *Theodor Müller* ist immer um geschmackvolle Programmauswahl bemüht. Neben geläufigen Werken der Kammermusikliteratur verdienen eine Sonate für 2 Violinen und Klavier von Darius Milhaud, eine eingängliche Quartettsuite von Jan Brandts-Buys und das Streichquartett von Maurice Ravel Hervorhebung. Freiheit in der Wahl der Besetzung besaß *Karl Stumvoll* bei seinem Konzertzyklus, da er nicht an eine bestimmte Vereinigung gebunden war. Von seinen fünf Konzerten hinterließen zwei Abende alter Musik auf alten Instrumenten den stärksten Eindruck. *Werner Dommes* erwies sich als gewiegter Cembalist. *Richard Krotschak* spielt mit weicher Tongebung und exakter Technik Cello und Gambe. Der Künstler wurde von der gediegenen Gambistin *Eleanor Day* abgelöst, Stilgefühl und technische Kultur verrät die Flötistin *Magda Baillou*. Als Sängerinnen wirkten *Friedl Aicher* mit ihrem ansprechen-, den Koloratursopran und die stimmkräftige aber etwas kühl distanzierte *Erika Rokyta*. — Von den vier Orchesterkonzerten war je eines dem Wagner- und Brahms-Jubiläum gewidmet. Ergreifend wurden »Isoldens Liebestod« und die Wesendonckgesänge von *Felicie Mihacsek* gestaltet. Brahms' Klavierkonzert in d-moll wurde von *Walter Rehberg* mit schöner Klarheit und Wärme musiziert. *Vasa Prihoda* spielte des gleichen Meisters Violinkonzert. Als Erstaufführungen in diesem Zyklus erschienen die Ouvertüre zu einer Goldonischen Komödie von L. Sinigaglia. A. Devangers klanglich etwas grobdrähtige Ouvertüre »Weh dem, der lügt«, und Anton Bruckners Jugendwerk, dem man den wenig geschmackvollen Namen »Nullte (!) Sinfonie« beigelegt hat. Vieles darin klingt echt Brucknerisch, aber die Gestaltung ist noch unsicher und tastend. — Von Brüssel fanden sich das Hoftrio und das bestbekannte Streichquartett ein. Bewundernswert an beiden der kraftvolle Ton der vortrefflichen Instrumente. — Der letzte Abend des Salzburger Pianisten *Robert Scholz* mit seinem anspruchsvollen Programm (Busoni, Reger, Skrjabin) bestätigte neuerdings das ernste Kunststreben dieses sympathischen Künstlers, der mit seinem Bruder *Heinz Scholz* in einem weiteren Konzert Kompositionen für zwei Klaviere zum Vortrag brachte, die zu vollkommener Durchdringung der beiden Parte gerieten. *Moriz Rosenthal* nimmt es als reichlicher Siebziger an jugendlichem Feuer noch mit manchem jungen Künstler auf. Der alten Pianistenschule gehört als Schülerin d'Alberts auch die Virtuosin *Friederike Jauner* an. *Siegmund Bleier*, ein Violinist von starkem künstlerischen Impuls, dem keine technischen Schwierigkeiten zur Schranke werden. Reife Auffassung konnte *Norbert Hofmann* besonders an einer Reger-Suite, technische Ausgeglichenheit an dem Tschaikowskij-Violinkonzert erweisen. Vom Cellisten waren *Paul Grümmer* (auch auf der Gambe ein Meister), ferner der in Salzburg wiederholt bewährte *Wolfgang Grunsky* und *Beatrice Reichert* zu hören. *Irma Drummer* widmete modernen Komponisten einen Liederabend. *Riquette Wehrle*, eine geschmackvolle Künstlerin, die ihre Stimme stets sicher in der Gewalt hat. *Lillian Evanti* besitzt die Geschmeidigkeit und Grazie südländischer Ge-

sangskultur. *Martha Schlager* läßt tiefere Musikalität vermissen, die ihren vulominösen, technisch gut beherrschten Mezzosopran zur vollen Geltung bringen könnte. — Von Chordarbietungen sind zu nennen die Wagner-Feier der Salzburger Liedertafel mit dem »Liebesmahl der Apostel«, eine bunte Vortragsfolge von dem Salzburger Männergesangverein und dem Damensingverein »Hummel«, die Aufführung des Josef Haasschen Weihnachtsspiels durch den Schulchor *Franz Sauers*, eine eindrucksvolle Orlando-Lasso-Ehrung im Dom durch *Joseph Meßner* (Messe »Qual donna«). Die vielen musikalischen Aufführungen des »Tags der Musikpflege« aufzuzählen, würde zu weit führen. Es sei nur der Uraufführung einer neuen Männerchor-a-cappella-Messe von *Josef Meßner* gedacht, die als besondere Vorzüge leichte Aufführbarkeit und gediegenen Inhalt aufzuweisen hat.

Roland Tenschert

WARSCHAU: *Jan Maklakiewicz* ist zur Zeit der meistgesuchte Bühnenmusiker der Warschauer Theater. Wie gut, daß es seine Musik nicht ist und frei von allem Gesuchten ihren musikalischen Lauf nimmt. Der Lauf zu Maklakiewicz' Musik setzte schon seit längerer Zeit ein. Seine Werke, höchst vielseitig in der Artbeschaffenheit, sind sozusagen große Mode, Maklakiewicz, preisgekrönter Autor, ist jetzt Kirchenmusiker, Organist, geworden. Er ist gleichzeitig Pädagoge, schreibt Schlager und komponiert für den Tonfilm. Ob es sich um Seriöses oder Tänzerisches handelt, das ist ihm gleich, vom Erhabenen zum Lächerlichen ist ja bekanntlich nur ein Schritt.
Die Schritte zur Bühne unternimmt der junge Komponist recht häufig. Mal fordert ihn Shifman zur Mitarbeit auf, mal Solski, für sein Theater die Bühnenumrahmung zu schreiben. Borowski inszeniert im Nationaltheater Alexei Tolstojs »Zar Iwan, der Schreckliche« mit dem Spezialisten für solche Fälle, Kasimir Junosz-Stempowski, dem Philipp der Brucknerschen »Elisabeth«, in der Hauptrolle und Wegrzyn als Boris Godunow. Milaszewski, der zu Ehren gekommene Autor, liefert die freie Übersetzung, Maklakiewicz die freie Musik. In der Szene V tritt sie in besondere Aktion. Die Thronsaalszene erfüllt Blechmusik, zum Glockengeläut. Mit doppelt betontem Baß ist diese Musik versehen, eine einfach gestaltete, aber sicher fundierte Musik. Im letzten Bilde, im Tanz der Masken, nimmt sie Ansatz zur Betäubung, zum Taumel. Blechmusik fällt das ja im Grunde nicht schwer. Und nochmals, beim sterbenden Zar, geht sie aus sich heraus, nach dem »Hurra« auf den neuen Zaren: »Ruhmgesang auf den Zaren«, eine russische Melodie aus dem zaristischen Reiche. — Das Teatr Polskie fordert Maklakiewicz auf, die Bühnenmusik zum »Cyrano de Bergerac« zu komponieren. Wie die Inszenierung, so hatte auch naturgemäß Maklakiewicz' Musik nur ein kurzes Leben. Das Stück lockte nur wenig Publikum an. Das meiste Publikum lockt freilich der Komponist mit seinen Schlagern an. »Madame Luna«, die Tangos, unter denen sich solche befinden, die ich »rhythmische Tangos« taufen möchte, sind allerdings gediegene Musiken. Verdient man mit ihnen, ist auch Zeit und Möglichkeit, seriös zu komponieren. Der Komponist ist ein gescheiter Kopf. Die Vielseitigkeit seiner Musikausübung hält ihn über Wasser.

Gerhard Krause

OPER

ALTENBURG: Nachdem man auf Grund geradezu fahrlässiger Dispositionen das hiesige Landestheater durch die Leitung des Nationaltheaters in Weimar jahrelang nur nebenamtlich mit verwalten ließ, wurde kurz vor Beginn der letzten Spielzeit der Altenburger Bühne wieder ein eigener Intendant verpflichtet. Schon der Auftakt der letztjährigen Arbeit am A. Landestheater ließ erkennen, daß eine langjährige und erfolgreiche Arbeit im Rahmen der Schauspielkunst und tätige Berührung auch mit der Technik der Oper den neuen Generalintendanten B. Vollmer über die geschäftliche Seite seiner Stellung hinaus zugleich als wirklich richtunggebenden und zielbestimmenden künstlerischen Gesamtleiter zur Auswirkung kommen lassen werden. Als eine der beachtlichsten Begleiterscheinungen dieses strukturellen Umbaues will die Tatsache erscheinen, daß man dem unverantwortlichen Rückfall in den Irrtum einer nebenamtlichen Opernregie von anno dazumal ein Ende bereitete und die geradezu niveaubedingende Funktion der Opernregie in die Hände eines hauptamtlichen Spielleiters legte. Umspannt von der stimmungsdurchwärmten und immer darstellungsgemäßen bildkompositorischen Arbeit des Szenikers H. Hiller, steigerte die Arbeit Bodensteins auf dem Wege einer stilbewußten und originalgetreuen Bewegungsregie vor allem »Rheingold«, »Walküre«, »Tannhäuser«, »Parsifal«, »Abu Hassan«, »Freischütz«, »Mignon«, »König für

einen Tag« und »Die Macht des Schicksals« zu eindrucksstarker Daseinsform. Heinz Drewes, der neue musikalische Leiter der Oper vermochte innerhalb des Totalbildes der hier gegebenen künstlerischen Möglichkeiten seine Eignung für das ihm anvertraute Amt überzeugend nachzuweisen. Sie wurzelt in der Art seiner Führung und Gliederung der dynamischen Gesamtlinie, in seinem Sinn für instrumentale Farbenmischung und seiner immer gesund-impulsiven Lösung der Tempofrage. Daneben lassen bestimmte Anzeichen glauben, daß er sich bei längerer Berührung mit Werken romanischer Prägung auch der improvisatorisch gelockerten Manier des Rubatostils und des temperamententfesselten Brio mächtig zeigen wird, mit dem man heute nicht mehr nur jenseits der Alpen den Geist Verdis lebendig werden läßt. Als wesentlichste, grundsätzliche Erkenntnis muß angesichts der kerngesunden und rein deutsch empfindenden Persönlichkeit Drewes' vor allem festgestellt werden, daß er gegenüber der Dramatik der Szene eine durchaus positive Stellung einnimmt und damit das Kunstwerk über die vorwiegend konzertanten Wirkungen emporträgt, mit denen man sich hier bislang zumeist begnügen mußte. Es steht zu hoffen, daß es der Generalintendanz möglich sein wird, die Lücken in der Qualität des Opernensembles glücklich aufzufüllen, die sie als gegebene Tatsache mit übernehmen mußte und die manche nachschöpferische Leistung leider zu einer nur relativ guten werden ließen. *Rudolf Hartmann*

BERLIN: Die Städtische Oper gab mit einer Neueinstudierung der »Lustigen Weiber von Windsor« den frühen Auftakt zur Winterspielzeit. Die Inszenierung von *Alexander d'Arnals* zeigte so viel überraschend Schönes, daß man die Städtische Oper zu der Verpflichtung dieses Regisseurs nur erneut beglückwünschen kann. Ganz besonders gelungen war das zweite Bild mit seiner unvergeßlichen Beleuchtung während des Schlußensembles. Die Bühnenbilder von *Gustav Vargo* ergaben eine schöne Einheit. Die musikalische Leitung lag in den Händen von *Wilhelm Franz Reuß*, sie erwiesen sich oft als zu schwer für die differenzierten Feinheiten der Nicolaischen Partitur. So hörte man am Schluß der Ouvertüre nur noch das Blech, das Vorspiel wie die Zwischenspiele der Arie »Wohl denn! gefaßt ist der Entschluß« waren unbeschreiblich grob, ebenso ganze Strecken des letzten Bildes, wenn auch zugegeben werden muß, daß das deprimierende Abfallen des letzten Bildes von der Bühne aus begründet wurde. Die Choreographie von *Lizzie Maudrik* verleugnete ein Kennen der Gesangstexte des Chores. Oder soll das Zwischending von Rüpeltanz und bürgerlicher Walpurgisnacht mit der Logik einer Shakespeare-Bühne motiviert werden? Dann wird die Lektüre einer alten Ausgabe der »Lustigen Weiber« von Shakespeare empfohlen.

Von den Solisten standen *Eduard Kandl, Falstaff* und *Gerhard Hüsch, Fluth* weitaus an erster Stelle. Das Duett der beiden im vierten Bild wurde zu einer Leistung, wie man sie fast noch nie zu hören und zu sehen bekam. Neben ihnen ausgezeichnet die Anna der *Constanze Nettesheim*, *Charlotte Müller* als Frau Reich und *Walther Ludwig* als Fenton. Eine bittere Enttäuschung in stimmlicher Hinsicht war *Margret Pfahl* als Frau Reich. Sie kann es nur ihrer überragenden Routine verdanken, daß man die Unschönheit ihres Gesanges und besonders die Unzulänglichkeit mehrerer hoher Töne etwas vergißt. *Fritz Klingner*

DÜSSELDORF: Ein zur *Uraufführung* gelangtes Singspiel »Mein Schatz ist ein Trompeter« von *Peter Kreuder* vermeidet mit Glück die Sentimentalität der alten Neßlerschen Oper. Das Streben nach großen Formen ist zunächst wertvoller als die im übrigen meistens auf Gemeinplätzen sich bewegende Musik.

Geschmackvolle Neueinstudierungen wurden »Figaro«, »Rigoletto« und »Mona Lisa« zuteil. Unter der Leitung *Hugo Balzers*, dem künftighin auch das Konzertwesen anvertraut ist, wird vor allem der Opernspielplan von langjährigen Hemmungen befreit werden können. *Carl Heinzen*

FREIBURG: Nach der von uns schon besprochenen Erstaufführung von d'Alberts Mister Wu und der Uraufführung von Luzzattis Judith bot uns *H. Balzer* in der zweiten Hälfte der Spielzeit *Graeners Oper »Friedemann Bach«*. Graeners unbeschwertes Musizieren hat eine warmblütige, volkstümliche Partitur erstehen lassen, der Balzer der denkbar beste Interpret war, unterstützt vom Solistenensemble, vorzugsweise *D. Meyberts* gesanglicher Leistung in der Titelpartie. Im übrigen zeugten weiterhin Aufführungen gut ausgewählter Repertoireopern von der Leistungsfähigkeit unserer Bühne. An Stelle des gegen Ende der Spielzeit beurlaubten H. Bal-

zer, der als 1. Kapellmeister nach Düsseldorf berufen ist, brachte Kapellmeister *Franzen* *Verdis Don Carlos* als wohlvorbereitete Erstaufführung heraus. Die Hauptpartien waren gut vertreten, neben *D. Meybert* in der Titelpartie *Y. Hochreiter* als Eboli, *F. Neumeyer* als Posa. Als Gäste hatten Kammersänger *Domgraff-Faßbänder*, der in Mozarts »Figaros Hochzeit« als Figaro ein Beispiel mühelosen Singens und temperamentvoller Dramatik gab, und Kammersänger *C. Jöken* in »Bohème« und »Vogelhändler« dank der schlackenlosen Schönheit seines Tenors und seiner souveränen musikalischen und darstellerischen Qualitäten bedeutenden Erfolg. Als Balzers Nachfolger wurde *F. Konwitschny*, bisher Stuttgart, nach erfolgreichem Gastdirigieren verpflichtet. Man darf sich von seiner Zusammenarbeit mit dem nach der Entlassung *Dr. Krügers* von Stuttgart berufenen Intendanten *Kehm* das Beste für die Entwicklung unserer Oper in nächster Spielzeit versprechen. *Hermann Sexauer*

KAISERSLAUTERN: Der Pfalzoper G. m. b. H. ist die nächstjährige Spielzeit wieder gewährleistet. Diese wird sechseinhalb Monate dauern. Die Oberleitung hat Kammersänger *Alois Hadwiger* als Operndirektor. Der erste Kapellmeister ist noch nicht ernannt. Als zweiter fungiert *Heinrich Geiger*. Eine Reihe neuer Kräfte wurde verpflichtet. Der bereits vorliegende Spielplan macht uns namentlich in der Oper mit zum Teil sehr guten Neuheiten bekannt, was gewiß großen Anklang finden wird. Hoffentlich erfüllen sich alle Erwartungen, die man in die neue Spielzeit setzt. *Karl Wüst*

MÜNCHEN: Zu den Festspielen des »Wagner-Jahrs« 1933 hat die Leitung der Bayrischen Staatstheater in weit ausholender Vorarbeit sämtliche Bühnenwerke des Meisters von »Rienzi« bis »Parsifal« während der letzten Spielzeiten neueinstudiert und ist nun in der Lage, das gesamte Wagnersche Schaffen in einem geschlossenen Zyklus, der wiederholt wird, zu zeigen. Es sind unterdessen sämtliche Werke des ersten Zyklus an uns vorübergezogen und haben bewiesen, daß München seinen guten Ruf als Pflegestätte der Wagnerschen Kunst in hervorragendem Maß beanspruchen darf. Der grandiose Plan ist dabei bis auf einige Gäste mit den eigenen Mitteln des vortrefflichen Münchner Ensembles durchgeführt worden. Über die Aufführungen selbst kann im Rahmen dieser Besprechung nicht ausführlich berichtet werden. Sie hielten durchweg ein hohes Niveau. In »Rienzi«, der Prunkoper Wagners, von *Schmitz* musikalisch geleitet und von *Barré* mit außerordentlicher Sorgfalt szenisch eingerichtet, gab *Kurt Rodeck* mit starkem Erfolg die anspruchsvolle Titelpartie, *Elisabeth Fenge* eine hoheitsvolle Irene, während Adriano durch Gäste besetzt werden mußte (erste Vorstellung *Camilla Kallab* aus Dresden, zweite *Rosette Anday* aus Wien). »Tannhäuser« *(Krauß)* und »Lohengrin« *(Patzak)* in unserer vortrefflichen Besetzung und Ausstattung, »Tristan« mit *Pölzer* und *Henny Trundt* in den Rollen des tragischen Liebespaars, *Luise Willer* und *Nissen* als Brangäne und Kurwenal, *Bemler* als würdiger Marke, über »Meistersinger« bis zum »Parsifal« — es waren alles Aufführungen, die unserer Staatsoper Ehre machten. In die Leitung teilten sich *Hans Knappertsbusch* und *Paul Schmitz*. Der Bayrische Generalmusikdirektor dirigierte auch den »Ring«, der durch die vortreffliche Wiedergabe der Hauptpartien (*Rode* als Wotan, *Frida Leider* als Brünhilde, *Julius Pölzer* als Siegfried) zu einem bedeutenden künstlerischen Ereignis dieser Sommerspielzeit wurde.

Gegenüber dieser gewaltigen Anspannung aller Kräfte im Prinzregenten-Theater traten die Mozart-Festspiele im Residenz-Theater diesmal fast etwas zurück. Mit ganz besonderer Liebe wurden wieder »Figaros Hochzeit« und »Cosi fan tutte« gespielt, die zu den besten Vorstellungen des Repertoires gehören. Außerdem gab es noch »Zauberflöte«, »Don Giovanni« und »Entführung aus dem Serail«. Es ist bezeichnend, daß der Besuch der Festspiele, der zuerst etwas schüchtern einsetzte, im Verlauf stark zunahm und durchaus befriedigend wurde. *Oscar von Pander*

OSLO: Wenn man, wie bei uns, eine feste Oper missen muß und allein auf mehr oder weniger zufällige Opernaufführungen am Ende der Frühjahrs-Spielzeit angewiesen ist, kann man es den Veranstaltern nicht verdenken, wenn sie sich an gute, erprobte Publikumstreffer halten und sich nicht auf gewagte Experimente in Form der einen oder der anderen norwegischen Uraufführung einlassen.

Dies Jahr hatten wir unsere kurze Opernspielzeit unserer Philharmonischen Gesellschaft zu verdanken. »Die Meistersinger« und »La Bohème« gehören zwar nicht gerade zu den am seltensten aufgeführten Opern, aber man

hat trotzdem immer Freude und Nutzen davon, sie sich anzuhören.

»La Bohème« war von *Arne v. Erpekum Sem* sehr hübsch in Szene gesetzt worden, während *Odd Grüner Hegge* für die musikalische Seite der Aufführung verantwortlich zeichnete. Unser junger Kapellmeister führte seine Aufgabe wie gewöhnlich sehr gewissenhaft aus, mit fein ausgedachten und sicher durchgeführten Einzelheiten. Gerade deshalb war es die Gesamtwirkung, die bei dieser Opernaufführung Eindruck machte. Alle schienen ihr Bestes zu leisten, jeder an seinem Platze, keiner versuchte die andern zu überschatten. Die Gesangspartien wurden von gleichmäßig guten Kräften ausgeführt, die sich aus unserm großen Stab tüchtiger Opernsänger rekrutierten. *Signe Amundsen*, später *Erika Darbow* spielten die Mimi und *Theodor Andresen*, *Robert Dahl* und *Jakob Endregaard:* Rudolfs, Schaunards und Marcels Rollen. An den letzten Abenden konnten wir uns an Rosetta Pampaninis Gastspiel in Mimis Rolle erfreuen. *Rosetta Pampanini* ist eine strahlende Künstlerin, sie besitzt eine Stimmenpracht wie wenige andere, eine künstlerische Konzentration und Intensität wie noch weniger und eine Intelligenz wie die allerwenigsten Auserwählten.

Bei der Aufführung der »Meistersinger« herrschte das umgekehrte Verhältnis. Hier verweilte man mit ausgesuchtem Behagen bei den Leistungen der einzelnen Sänger, während die unbeholfene Bühnenleitung und die unintelligente musikalische Führung ziemlich ablenkend, wenn nicht gar verärgernd wirkten. Dieses Werk leierte der Kapellmeister Olav Kielland in einer eiligen, elephantastischen Gangart herunter. Der einzige, der sich anscheinend in keiner Weise tyrannisieren ließ, war unser vorzüglicher schwedischer Gast, der alte, erprobte Sänger *Aake Wallgren* in der Rolle des Hans Sachs. Auch *Ola Isene* war ziemlich souverän und ließ sich nicht sehr beeinflussen. Seine Darstellung des Beckmesser war mit das Beste, was in dieser Rolle geleistet worden ist.

Kirsten Flagstad (Eva) und *Anna Tibell* (Magdalena), zwei unserer hervorragendsten Opernsängerinnen, konnten bei dieser Aufführung zu ihren zahlreichen früheren Siegen einen neuen hinzufügen. *Ruth Stephansen Smith*, die später Evas Partie übernahm, ist eine heranreifende Opernkraft, von der wir in der Zukunft viel erwarten. Wir müssen auch *Sigurd Hoffs* lebensvollen David, *Conrad Arnesens* etwas matten Walther und *Henry Alfs* soliden Fritz Kothner erwähnen.

W. v. Kwetzinsky

PRAG: Man kann von einer *Renaissance der Prager Deutschen Oper* sprechen. In wenigen Monaten hat der neue Theaterdirektor Dr. *Paul Eger* ein jahrelang vegetierendes Unternehmen künstlerisch saniert und ihm eine Basis gegeben, in einer Art, wie sie nur ein Kopf mit ungewöhnlichem Wissen um das europäische Theater und seine ideellen und realen Bedingungen finden kann. Die Qualität von Orchester und Chor war früher nicht einwandfrei gewesen. Heute sitzen an den ersten Pulten Spieler von Rang, der Chor ist in seinem wesentlichen Gefüge restauriert und einem gewandten Leiter (Karl Schmidt) unterstellt worden. Die Neuverpflichtungen im Solopersonal tragen zum Teil sensationellen Charakter. Zeitgemäß war die Idee für den italienischen Spielplan den Toscanini-Schüler *Antonino Votto* zu engagieren, der durch Neustudierung von Verdi, Puccini und der übrigen Italiener den wahren Sinn des südlichen Theaters mit allem Elan und erlesenem Geschmack manifestiert. *Georg Szell*, durch den Arbeitsfuror des Gesamttheaters angefeuert, ist auf deutschem Operngebiet mit konzentriertem Eifer tätig. Er hat qualitativ aber auch quantitativ in dieser Saison das beachtenswerteste geleistet, besonders die wohlgebauten Wagner- und Mozartaufführungen hatten außerordentliche Anziehungskraft. Von Interesse die Verpflichtung des Regisseurs *Renato Mordo* vom Darmstädter Theater, dem als Gastregisseur Dr. *Herbert Graf*, *Margarete Wallmann* und Dr. *Otto Erhardt* erfolgreich an die Seite traten; das Engagement des Bühnenbildners Prof. *Emil Pirchan* von der Berliner Staatsoper hat für die Bühnenausstattung dieses Theaters seine besondere Bedeutung. — Die Größe der Arbeit wird erkannt, wenn man die Zahl der Neustudierungen, die zumeist auch Neuinszenierungen waren, mit 26 angibt, und mitteilt, daß der »Ring« in dieser Spielzeit fünfmal in Szene gegangen ist. Zur 150-Jahr-Feier des Deutschen Theaters erlebte man eine »Don-Giovanni«-Aufführung, zu der Pirchan die historische Ausstattung nach Skizzen aus dem 18. Jahrhundert entworfen hat. Glucks »Orpheus« unter *Max Rudolf* ging in der Salzburger Choreographie der Margarete Wallmann über die Bretter. Andere Aufführungen (zum Teil die der Festwochen) leiteten

Zemlinsky, Steinberg, Egon Pollak (der während des Dirigierens einer »Fidelio«-Aufführung vom Tode dahingerafft wurde), ferner Adolf Kienzl. Von einer einzigen Novität, der Uraufführung der Oper »Verlobung im Traum« des Prager deutschen Komponisten *Hans Krasa* (Text von Rudolf Fuchs und Rudolf Thomas) war im vorigen Heft in einem Sonderartikel die Rede. — Auch bei der Wahl des Sängerensembles hat Dr. Eger Weitblick gezeigt. Er brachte eine Reihe von Stars mit mehrmonatlicher Verpflichtung an die Prager Bühne. Durch den Wechsel internationaler Größen wird die Spannung des Publikums ständig wach gehalten; so hörte man die *Thorborg* in ihren Glanzrollen, so konnte man *Jaro Prohaska* bewundern, der später durch *Großmann* und *Bockelmann* ersetzt wurde. *Anny Helm*, die bedeutende Aida, die Gräfin im Figaro, sah man neben der bekannten Altistin *Lydia Kindermann*, der ehemalige Münchner Heldentenor *Adolf Fischer* wirkt neben dem lyrichen Tenor *Riawetz* und dem Wiesbadener Bassisten *Hölzlin* und einigen Auserwählten, die auch früher in Prag beschäftigt waren. Geschickterweise wurden außerdem Künstler vom Tschechischen National-Theater herausgestellt, wie die Koloratursängerin *Nessy-Bächer* und der Tenor *Otto Masak*. Es ist begreiflich, daß infolge eines solchen kumulierten Angriffs auf die Schau- und Hörlust, das Publikum in noch nicht dagewesenem Maße ins Theater strömte. Die Lage der reichsdeutschen Bühnen hat Eger zu seinen großartigen Rekonstruktionen natürlich mitverholfen und nicht zuletzt die genaue Kenntnis seines alten Wirkungskreises, denn er war jahrelang Dramaturg des Theaterdiktators Angelo Neumann in Prag.

Das *Tschechische National-Theater* hat ebenfalls ein arbeitsreiches Jahr hinter sich. So hat *Rudolf Karels* Oper »Gevatter Tod« (das Werk wurde in Brünn uraufgeführt) respektablen Publikumserfolg gehabt. Der Dichter *Stanislav Lom* verwendete in poesievoller Ausdeutung das Märchen vom Tode, der seinen Gevatter zum berühmten Doktor macht, und das zweckentsprechend und phantasiereich der Musik als Gerüst dient. Das Libretto ist ,trotzdem es mehr episch ist, von theatralischer Wirkung, realistische, komische und grotesk gesehene Szenen verleihen dem Stücke die populäre Abwechslung. Karel, von Instrumentalwerken her, als gewandter, technisch versierter Komponist geschätzt, hat das Werk volksopernhaft vertont. Seine Melodik ist manchmal allzu dankbar, harmonisch ist er bei Benützung alter Kirchentonarten nicht uninteressant, aber in seiner Stellung zur Gegenwart nicht ohne weiteres akzeptabel. Es ist vor allem das Werk eines Routiniers, das durch *Otokar Ostrcil* (Regie Vojta Novák) und die Darsteller E. Krasa, E. Pollert, J. Konstantin eine sehr wirksame Wiedergabe erfahren hat. Eine weitere Premiere *Karol Szymanovskys*, »König Roger«, ebenfalls in wohlstudierter Reproduktion, hat über den bekannten polnischen Komponisten nichts Neues ausgesagt. Szymanovsky könnte man sich schwer als Dramatiker vorstellen. Er hat auch hier in oratorischen Szenen eine mehr statisch empfundene als dramatisch vorwärtstreibende Musik geschaffen, die ungemein fein, stellenweise geradezu delikat, manchmal aber auch blutleer klingt. Hier kann er in einem symbolisierenden Stoff, alle impressionistischen, vom westlichen Eklektizismus überfeinerten Klänge zur Anwendung bringen, die uns von seiner Spielmusik vertraut sind, und dazu hat er noch zu mysteriösem, altbyzantinischem Milieu wie zu orientalischen Tänzen den adäquaten Ausdruck gefunden. Die Regie führte J. Munclinger, in den Hauptrollen Z. Otava und A. Norden, am Pult mit Intensität O. Ostrcil. *Emil Nemecek*, ein ehemaliges Wunderkind, hat ein Opernballett »Paradies« geschrieben, der Titel verspricht zu viel. N., heute ein sympathischer junger Mann, ist noch immer keine Persönlichkeit; am selben Abend hörte man *Otokar Ziclis* ländlichen Einakter »Malereinfall«. Ein reizendes Genrestück im Smetanastil, volkstümlich und naturhaft. Was sonst noch erwähnenswert ist: Jaroslav Krickas Singspiel »Der dicke Urgroßvater, die Räuber und die Detektive« für große und kleine Kinder, die Neuaufführungen von Cherubinis »Wasserträger« und Massenets komischer Oper »Don Quichote«, weiter eine Reprise von Strauß' »Elektra« (Dirigent Vincenz Maixner) nach mehr als zwanzig Jahren. *Erich Steinhard*

SALZBURG: Ein Versuch, vom Stadttheater aus Opernaufführungen durchzuführen, mißglückte an zu geringer Beteiligung des Publikums. Nur eine Jubiläumsfeier mit Wagners »Walküre« im Festspielhaus fand infolge tüchtiger Solisten reges Interesse. Die Festspiele versprechen heuer mit »Tristan« die erste Wagneraufführung in diesem Rahmen zu bringen. *Roland Tenschert*

* K R I T I K *

BÜCHER

JAHRBUCH *der Musikbibliothek Peters für 1932.* Herausgegeben von K. Taut. Jg. 29 Leipzig: Peters 1933. 133 S. 4°.

An der Spitze des neuen Petersjahrbuches steht ein Brahms-Gedenkartikel von *A. Schering*, der sich über seinen engeren Gegenstand hinaus zu einer tiefschürfenden Studie über die geistige Struktur des musikalischen Deutschland der Brahmsschen Zeit ausweitet. Wir sehen die Bindung des Meisters an eine von Liszt und Wagner nicht befriedigte Bürgerschicht. Über die Gegensätze hinweg wird die bedeutsame Frage aufgeworfen, wodurch eigentlich in ihrer Zeit die Brahmssche neben der Wagnerschen Kunst möglich sein konnte. Die Lösung ergibt sich aus einer in der Tat gemeinsamen Wurzel, dem deutschen Idealismus. In scharfer Beleuchtung werden einzelne wesentliche Seiten der Brahmsschen Künstlerpersönlichkeit gezeigt, höchst eindringlich in aller Knappheit der Darstellung, so die Verbindung von Gefühl und Kunstverstand aus einem gefestigten romantischen Lebensstil heraus, die romantische und barocke Anlage bei Brahms, das Formleben, die Melodik, das Deutsche seiner Musik. Den Formproblemen im Brahmsschen Lied widmet *R. Gerber* eine auf subtilen Untersuchungen aufbauende Studie, die von der allgemeinen Frage nach der Bedeutung der dichterischen Grundlage für die Formwerdung des Liedes ausgeht und das Prinzip einer textbezogenen Formgestaltung beim Brahmsschen Lied bis in die Behandlung der Prosatexte hinein verfolgt. Als Nachzügler zum Goethe-Zelter-Jahr erscheint ein Beitrag von *H. J. Moser*, eine Ehrenrettung des Zelterschen Liedschaffens gegen mancherlei Mißverständnisse, ein Hinweis u. a. auch auf den Harmoniker Zelter, und doch keine unnatürliche Jubiläumsmonumentalisierung des liebenswerten Künstlers. An den Schwächen seines Schaffens sieht der Verf. keineswegs vorbei. In die Frühgeschichte der Bachpflege führt uns eine Veröffentlichung aus Briefen Forkels an den Verlag Hoffmeister & Kühnel durch *G. Kinsky.* Wir erfahren aus diesen wertvollen Dokumenten, daß die Leipziger Bachausgabe ihren Vorsprung vor anderen Unternehmungen der Zeit nach 1800 ganz wesentlich der Unterstützung und Mitarbeiterschaft des Göttinger Gelehrten verdankt. Totenschau und Bibliographie, mit gewohnter Sorgfalt vom Herausgeber zusammengestellt, vervollständigen den Inhalt des neuen Jahrbuchs.

Willi Kahl

HARMONIELEHRE VON LOUIS UND THUILLE. Neubearbeitung 1933 (zehnte Auflage). Verlag: Ernst Klett-Stuttgart.

Die im Jahre 1907 zum ersten Male erschienene Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille, die in verhältnismäßig kurzer Zeit eine Reihe von Neuauflagen erlebte, war nicht mit Unrecht eines der verbreitetsten modernen Lehrbücher der Harmonie. Nicht allein, daß sie erstmalig eine reinliche Scheidung in ein diatonisches, chromatisches und enharmonisches System brachte, der Stoff war so umfassend und eingehend behandelt, wie nur möglich. Allerdings beruhte in der Ausführlichkeit auch eine Schwäche des Werkes, die um so fühlbarer wurde, als sich in der geistigen Haltung unserer Zeit immer deutlicher das Verlangen nach Klarheit und Übersichtlichkeit abzeichnete. Diesem Verlangen wurden neuere Werke, wie etwa die Klattesche Harmonielehre, gerecht, und es konnte nicht ausbleiben, daß man sich zu einer Neubearbeitung jenes Werkes entschließen mußte, wollte man es vermeiden, daß sich das ungünstige Verhältnis zwischen Form und Inhalt schädlich auswirkte. Diese Neugestaltung hatte 1930 bereits *Walter Courvoisier*, der Schwiegersohn Thuilles, unter Mitwirkung dreier Kollegen aus dem Lehrerkreis der Münchener Akademie (Richard G'schrey, Gustav Geierhaas und Karl Blessinger) begonnen. Er starb aber vor der Vollendung des Werkes und teilte somit das Schicksal seines Schwiegervaters, der seinerzeit vor dem Erscheinen der ersten Auflage abberufen worden war. Seine Mitarbeiter haben nunmehr die Bearbeitung in seinem Sinne zu Ende geführt. Diese kommt einer völligen Neugestaltung gleich. Die Gesamtanlage haben sie bestehen lassen, auch wurde die vom Stoff gegebene Reihenfolge in der Behandlung der einzelnen Klänge in großen Zügen beibehalten. Sonst ist aber, wenigstens was Notenbeispiele und Begleittext betrifft, nicht viel von dem ursprünglichen Werke übriggeblieben. Schon gleich in den ersten beiden Abschnitten (die Hauptdreiklänge und die Dreiklangsumstellungen) macht sich die Abweichung von der früheren Form wohltuend bemerkbar. Sie sind viel ausführlicher gehalten als ehedem, bringen mehr Beispiele und sind obendrein verständ-

licher und nicht zuletzt auch für den Selbstunterricht brauchbarer. Statt der Bezeichnung »Amalgamen« hätte man allerdings mit ruhigem Gewissen den völlig klaren Begriff »Doppelklänge« während des ganzen Werkes beibehalten können. Die Bearbeiter sind sich in dem Bewußtsein einig, daß die Neufassung allgemein nur eine Übergangsleistung darstelle, welche den Faden der Überlieferung nicht abreißen lassen will. Sie glauben auch, daß eine Betrachtungsweise, die das Gesamtgebiet in Melodik und Harmonik statt in Diatonik, Chromatik und Enharmonik scheidet, noch klärendere Ergebnisse zeitigen könne. Ihrer Erfahrung und ihrem Unternehmungsgeist wird man die Wahl der zukünftigen Betrachtungsweise überlassen müssen. Vorerst gebührt ihnen Dank, daß sie durch Verbreiterung und Vereinfachung auf der einen, durch Konzentrierung auf der anderen Seite ein so wertvolles Werk, wie die Harmonielehre von Louis und Thuille, in die Gegenwart herübergerettet haben.

E. Roeder

J. B. LOEILLET: *Werken voor Clavecimbel.* Uitgegeven door Jos. Watelet met een inleiding door Prof. Paul Bergmans. Monumenta musicae Belgae, uitgegeven door de Vereenigung voor Muziekgeschiedenis Te Antwerpen. Ie Jaargang. »De Ring«, Berchem-Antwerpen 1932.

Mit viel Liebe und in mühsamer Kleinforschung hat der Herausgeber zum erstenmal biographische Notizen über Jean Baptiste Loeillet festgelegt. Der 1680 in Gent geborene Komponist gewann zuerst in Frankreich einen Namen als Flötenspieler und Komponist, den er dann in England, dem Land seiner Hauptwirksamkeit, sehr erfolgreich bestätigte. Als Bahnbrecher der Querflöte gab er in seinem Privathaus wöchentlich Konzerte, die gern und zahlreich besucht wurden. Er starb 1730 in London. Sein Schaffen beschränkte sich auf Klavierwerke, Flötensonaten und Triosonaten. Die englischen Klavierwerke, die »Lessons for the harpsichord or spinett« und die »Six suits«, sind in einer gewissenhaft authentischen Textausgabe in dem vorliegenden Bande neugedruckt. Wir lernen J. B. Loeillet als einen formgewandten Komponisten kennen, der einen galanten Klavierstil schreibt und durch eine unbekümmerte, spielerische Heiterkeit entzückt. Er verdiente, auch in Deutschland bekannt zu werden.

Karl Wörner

EUGEN BRÜMMER: *Beethoven im Spiegel der zeitgenössischen rheinischen Presse.* Verlag: Konrad Triltsch, Würzburg.

Der Verfasser geht von einer gründlichen Darstellung der künstlerischen Veranstaltungen und besonders der Presseverhältnisse in den Jahrzehnten vor und nach 1800 aus. Die Ausbeute in bezug auf Beethoven ist zunächst gering: es fehlte an wirklichem Verständnis, und über die Aufführung wußte man mehr zu sagen, als über die Werke selbst. Erst nachdem Abzug der Franzosen nahm die Beethovenpflege zu; bezeichnenderweise wurde zuerst die Schlachtsinfonie »Wellingtons Sieg« populär. Nun begnügte sich auch die Presse nicht mehr mit der Gleichsetzung mit den großen Toten Haydn und Mozart, sondern sah in ihm den Neuschöpfer und Reformator, indem sie in dieser Kunst Zeugnisse einer »dichterischen und phantastischen Welt« erkannte und anerkannte.

Die strenge Zensur nach den Karlsbader Beschlüssen wies die Presse von der politischen Betrachtung weg auf das Gebiet der Kunstberichte. Immer zahlreichere und ausgedehntere Erwähnung beweist die steigende Verbreitung Beethovenscher Werke. Bei einer Besprechung der Neunten findet sich schon damals das interessante ästhetische Bedenken daß »die Sinfonie — wohl nicht mit der Vokalmusik in eins verschmolzen werden soll«. Dem Begriffe der *Romantik* ordnete man nun die Werke bei und machte sich selbst damit die zunächst unübersehbare Größe Beethovens verständlicher. Brümmer schließt seine Arbeit mit den zeitgenössischen Berichten über die Missa solemnis und den Fidelio, die beide erst nach Beethovens Tode im Rheinland erklangen. — Mit dieser Darstellung bietet der Verfasser wissenschaftlich einwandfreie Beethovenphilologie dar, die aber auch für jeden Zeitungswissenschaftler wichtig ist. Es wäre zu wünschen, daß Brümmer nun auch die Berichte der übrigen Presse in gleicher Vollständigkeit zusammenstellen und veröffentlichen würde.

Ludwig Altmann

WALTHER KRÜGER: *Das Concerto grosso in Deutschland.* Wolfenbüttel-Berlin: Kallmeyer 1932. 188, XIX S. 8°.

Die Gattung des Concerto grosso hatte längst einmal die Sonderbehandlung verdient, die ihr hier zuteil geworden ist. Ein einleitender Abschnitt über die konzertierende Instrumentalmusik in Italien schafft die notwendigen Grundlagen zum Verständnis der fol-

genden Entwicklung in Deutschland. Hier werden bereits an Gabrielischen Kanzonen die Begriffe Thesis und Antithesis entwickelt, die im weiteren Verlauf der Darstellung zur Kennzeichnung der besonderen Technik des Concerto grosso eine bedeutsame Rolle spielen. Von hier aus erfährt auch die sogenannte »Flickenkanzone« eine Ehrenrettung. Der Hauptteil der Arbeit gilt dann dem deutschen Concerto grosso, aus dessen engerer Vorgeschichte auch wenig bekanntes Material herangezogen wird wie die Sonaten von A. Kirchhoff und P. Pohle. Die Entwicklung der Gattung wird dann übersichtlich, durch reiche Notenbeispiele veranschaulicht, bis zu dem entscheidenden Punkt geführt, wo in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts konzertierendes und sinfonisches Element in der »Symphonie concertante« verschmelzen. Zur Ergänzung ist im 29. Jahrgang des Bachjahrbuchs das Kapitel über S. Bachs Concerto grosso zu vergleichen, das der Verfasser im vorliegenden Werk (einer Berliner Dissertation) nicht mehr unterbringen konnte. So wertvoll die vorliegende Arbeit als Ganzes erscheinen mag, so zeigt sie doch im einzelnen noch manche Unebenheiten. Die S. 15 berührte Besetzungsfrage für die Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts ist zu glatt, ohne Hinweis auf gewisse geographische Unterschiede behandelt. Ebenso einseitig ist es, immer nur von der Mannheimer Sinfonie als dem großen Gegenspieler des Concerto grosso im 18. Jahrhundert zu sprechen. Zu Graupner hätte gesagt werden müssen, daß Nagels abfälliges Urteil inzwischen von der Forschung berichtigt worden ist. Übertreibung ist es, die S. 98 angeführte Stelle von Telemann ein »non plus ultra an harmonischer Kühnheit« zu nennen. Für Quantz hätte dem Verf. die Kölner Dissertation von A. Raskin (1924) dienlich sein können. Sodann vermisse ich die Kenntnis einer von Fr. Vatielli (Arte e vita musicale a Bologna Bd. 1, 1927) ausgesprochenen Hypothese zur italienischen Frühgeschichte der Gattung. Concerto und Concertino werden hier lediglich aus gewissen aufführungspraktischen Verhältnissen in den italienischen Instrumentalkapellen des 17. Jahrhunderts entstanden gedacht.

Willi Kahl

MUSIKALIEN

HANS LEO HASSLER: *Vater unser.* Herausgegeben von R. v. Saalfeld. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Diese Motettenreihe entstammt den »Psalmen und Christlich Gesäng, mit vier Stimmen auff die Melodeyen fugweis componiert 1607«. Ihr liegt das Lutherlied »Vater unser im Himmelreich« zugrunde, das in zehn »Theilen« anscheinend ganz einfach, in Wahrheit gerade in der scheinbaren Unkompliziertheit genial und kunstreich durchgeführt wird. Abwechslungsreicher als die a-cappella-Wiedergabe wird die vom Herausgeber vorgeschlagene vokal-instrumental gemischte Darstellung sein. *Richard Petzoldt*

ADALBERT GYROWETZ: *Dritte Nachtmusik für Flöte, Violine, Viola und Violoncello,* op. 26. Neuausgabe von Wilhelm Altmann. Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Wilhelm Altmann, der die Herausgabe dieser »Nachtmusik« besorgt hat, rühmt das Werk im vierten Band seines »Handbuchs für Streichquartettspieler« als ein »hübsches Seitenstück zu Beethovens Serenade op. 25«. Als solches möchten wir es auch weiterempfehlen und darauf hinweisen, daß das heiter anspruchslose Werkchen außer der elegant virtuosen Flötenstimme mittlere Schwierigkeiten nirgends übersteigt. Der vielgereiste Gyrowetz spricht seine an Haydn und Mozart geschulte Wiener Sprache und erfreut weniger durch Neuheit eigener Züge als durch die heitere Unbeschwertheit seiner musikalischen Plauderei. *Karl Wörner*

WERNER WEHRLI: *Festlied,* op. 31. Für Männerchor, Blechbläser, Kontrabässe und Pauken. Kommissionsverlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Eine schwungvolle Komposition mäßig moderner Richtung von festlicher Gesamthaltung, die in interessanter Weise die Möglichkeiten des Instrumentalkörpers und des Männerchors kombiniert. *Richard Petzoldt*

HUGO HERRMANN: *»Jesus und seine Jünger.«* Oratorium (nach Texten aus dem Johannesevangelium und den alten Johannesakten) für gemischten Chor, Orchester und drei Solostimmen. Verlag: Bote und Bock.

Dies Oratorium hat keine innere Beziehung zur Lichtgestalt des johanneischen Christus. Hugo Herrmann, nicht der erste beste unter den heutigen Komponisten, ist leider der Schwäche der »Neuen Musik« verfallen — ihrer Schwäche: abgelebte, abstrakt gewordene Musikformalien neumodisch (atonalistisch) zu stilisieren, statt urwüchsig aus seelischem Erleben etwas Neues zu gestalten.

In Herrmanns Oratorium erlebt man nichts von Christus, weil das Christuserlebnis für den Komponisten selber, seiner modischen Einstellung zufolge, keine Vorbedingung für die Entstehung seiner Musik bildete. Für die Entstehung seiner Musik kam ganz etwas anderes in Frage als seelisches Neuerleben und geistiges Neuanschauen der unerschöpflichen Christusgestalt. Für die Entstehung seiner Musik kamen die alte Gregorianik in Frage, die alten plagalen Kirchenschlüsse, die leeren Quinten, die moderne Ganztonleiter, die modernen Quartenakkorde, die modische Ostinato-Konstruktion, vor allem die atonalistische Verzerrung. Diese tonformalistische Außenwelt also, nicht die christliche Innenwelt, ist die Achse, um die sich Herrmanns Oratorium dreht. Und so wurde aus den genannten Tonformalien alt, neu und modisch durcheinander (zu denen noch ein Anwendungsversuch des Leitmotivischen stößt), eklektisch ein in Rezitativen, Arien und Chören gegliedertes Ganze zusammengetragen, das nichts als eine monotone atonalistische Karikatur alter, strenger Kirchenmusik darstellt. Was hier somit vorliegt, ist keine tondichterische, wesentliche Lebensinhalte schaffende Kunst, sondern ein tonsetzerisches, dekorativ, schwach und äußerlich stilisierendes Kunstgewerbe von verdorbenem Geschmack. Daß sich solch häßlichgeschmäcklerisches Kunstgewerbe an die unvergleichlichste Seelengestalt der Welt heranwagt — wie aber soll man das bezeichnen?

Georg Gräner

MELCHIOR FRANCK: *Dank sagen wir alle Gott.* Siebenstimmige Weihnachtsmusik, herausgegeben von F. Peters-Marquardt. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Eine festlich jubelnde Weihnachtsmusik, technisch nicht schwierig, in der ein in homophoner Doppelchörigkeit gefaßter Satz »Dank sagen wir alle« in prachtvoller Klangfülle einen bewegteren Mittelteil »O du holdseligs Lämmlein« umrahmt. Ein Werk, das sich die Dirigenten schon jetzt für das nächste Weihnachtsfest vormerken sollten.

Richard Petzoldt

FELIX WEINGARTNER: *Der Weg.* Eine Reihe von 15 Gesängen nach Gedichten von Carmen Studer für Sopran, Bariton und Orchester, op. 82. Klavier-Auszug. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Der Weg eines Künstlerpaares zu Licht und Reinheit. Ein Weg, den es auch die Gesamtheit führen möchte. Ein Naturhymnus, der mitreißen will zu Gott und zu den Sternen. — Die Gedichte von der Gattin des Künstlers mischen Natur- und Liebeslyrik mit Religiosität zu einem frei-phantastischen Gebilde, das bestimmt seinem Ziel entgegenstrebt, wenn auch Romantik eine klare Linie mitunter überwuchert.

Hocherfreulich ist es, wie reich und kraftvoll der Erfindungsquell des nunmehr Siebzigjährigen fließt. Reife des Alters kündet aus der meisterlichen Anlage in Gegensatz und zyklischer Zusammenfassung, aber Jugendfrische spricht aus der blühenden Melodik. Ist dem Ganzen auch nicht der Stempel des Einmaligen aufgedrückt, so tut doch die vornehm-herzliche Ehrlichkeit einer lauteren Künstlerpersönlichkeit wohl. Auf besonders gelungene, von echt romantischem Gefühl erfüllte Einzelheiten kann nicht eingegangen werden; denn es herrscht ein großer Reichtum in der Verwendung harmonischer, polyphoner und orchestraler Mittel. Doch all diese Dinge werden nicht um des äußerlichen Effektes willen gehandhabt, sondern vertiefen stets den vielseitigen Stimmungsgehalt und den Zug zur Mystik. Obwohl der Bariton über umfangreiche Register verfügen muß, sind die Stimmen äußerst sangbar und dankbar geführt. Eine ziemlich wenig gepflegte Gattung wird um ein Werk bereichert, dessen Herzlichkeit manchen Freund gewinnen wird.

Carl Heinzen

HEINRICH FINCK: *Missa in summis,* herausgegeben vom Musikinstitut der Universität Tübingen.

GILLES BINCHOIS: *Sechzehn weltliche Lieder,* herausgegeben von Willibald Gurlitt.

JOSQUIN DES PRES: *Drei Evangelien-Motetten,* herausgegeben von Friedrich Blume. »Das Chorwerk«, Hefte 21—23. Verlag: Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Innerhalb der Sammlung »Das Chorwerk« erscheint die Fincksche Messe, die wahrscheinlich 1511 in Stuttgart zu einer Hochzeitsfeierlichkeit entstanden ist, als erste Publikation einer geplanten Reihe »Denkmäler der Tonkunst in Württemberg«, die das Musik-Institut der Tübinger Universität unter Prof. Karl Hasse herausgeben will. Die Ausgabe schließt sich im allgemeinen der Einheitlichkeit wegen an die Gepflogenheiten des »Chorwerks« an, wenn auch einzelne Abweichungen festzustellen sind, z. B. unverkürzte Notenwerte gegenüber den von Gerber edierten Finckschen Hymnen (Chor-

werk, Heft 9). Die sechs-, im Credo siebenstimmige Festmesse erfordert einen umfangreichen, beweglichen Männerchor, da nur eine bzw. zwei Diskantstimmen von Knabenstimmen ausgeführt zu denken sind, Frauenstimmen also natürlich fehl am Ort sind. Eine Verstärkung oder teilweise Ersetzung der Stimmen durch Blechbläser würde den festlichen Prunk der Messe nicht unwesentlich erhöhen.

Einen intimeren Wirkungskreis erfordern die Chansons von Binchois, dem Klassiker der burgundischen Chansonkunst des 15. Jahrhunderts. Die feingliedrig gearbeiteten Lieder haben unter der ausdrucksvollen Vokalmelodie, die noch durch ein Diskantinstrument zu unterstützen und zu ergänzen ist, nur zwei instrumentale Tenores, die wahlweise von Bratsche und Gambe oder auch durch Laute oder Blasinstrumente auszuführen sind. Die entzückende Filigranarbeit der Chansons ist gedanklich und technisch sehr geeignet, hausmusizierenden Kreisen einen ersten Einblick in mittelalterliche Musik zu geben.

Von den drei herausgegebenen Evangelienmotetten Josquins bereitet vor allem die letzte, Tulerunt dominum meum, den Eindruck höchster Vollkommenheit. Bei diesem achtstimmigen Stück (der einzigen als gesichert geltenden achtstimmigen Motette Josquins) scheint, wie auch der Herausgeber betont, a-cappella-Klang geboten, während man etwa bei der zweiten Motette eine gemischte Besetzung anwenden wird. Die dreiklangsmäßige Klarheit und Schlichtheit, die feierliche Klangfülle der Achtstimmigkeit zeigen überraschend den Weg von Josquin zu Palestrina auf. *Richard Petzoldt*

HERMANN BECKH: »*Vom geistigen Wesen der Tonarten.*« Verlag: Preuß & Jünger, Breslau.

Es ist ein altes, schwieriges Problem, das vom Wesen der Tonarten. Das natürliche Gefühl jedes echten Musikers bejaht ohne weiteres den Wesensunterschied der einzelnen Tonarten. Im Schaffen unserer Großmeister spielen die Tonarten die tiefste Rolle. Der subjektiven Deutungen des Tonartenwesens gibt es genug; noch keinem aber wollte es gelingen, dies Tonartenwesen in objektive Worte zu fassen. Die vorliegende Schrift unternimmt einen objektiven Deutungsversuch. Der Verfasser stellt sich von vornherein in einer besonderen geisteswissenschaftlichen Weise zum temperierten Tonsystem. Für ihn nämlich ist dies System keine willkürliche, verstandesmäßige Konvention, die, wenn sie ihren Zweck erfüllt hat, fallen gelassen oder von einer andern Konvention abgelöst werden kann. Sondern das temperierte Tonsystem entspricht nach Beckh einer geistigen (also keiner sinnlich-naturalistischen) Wirklichkeit. Der Quintenzirkel, der Zwölftonartenkreis, ist ein genau so unwillkürliches, objektives, rhythmisch bestimmtes Abbild ein und desselben geistig-kosmischen Gesetzes, wie es der zwölfgeteilte Tageskreis, der zwölfgeteilte Jahreskreis, der zwölfgeteilte Tierkreis am Firmament ist. Diese Anschauungsweise ist neu oder wenigstens ungewohnt. Aber geistiges Anschauen heißt eben unmittelbares Sichbewußtmachen der in den Erscheinungen wirkenden geistig-kosmischen oder göttlichen Gesetze. Der Verfasser stellt das Tonartenwesen mitten hinein ins geistig-kosmische Gesetzesweben und bietet so dem Gefühl und der Einsicht des Künstlers großartige Tiefenansichten von Sinn und Bedeutung der »Ich«-Natur jeder einzelnen Tonart. Wie das im besonderen geschieht, darüber kann nicht berichtet, das muß nachgelesen werden. Ist die Schrift objektiv, ist sie subjektiv? Oder ist sie möglicherweise beides gemischt? Gleichviel: sie ist wertvoll.

Georg Gräner

MAINZER SINGBUCH. Verlag: Schott, Mainz.

Ein charakteristischer Zug der Zeit weist wieder auf die Dreistimmigkeit zurück. Viel größere Durchsichtigkeit des Satzes, mehr Klarheit der Polyphonie ist das Ergebnis. Außerdem werden die beim vierstimmigen Satz unbeweglicheren Außenstimmen bewegter und leistungsfähiger. Der Hausmusik, den Singkreisen und Männerchören kommt dieser Satz entgegen: fast stets pflegt Mangel an hohen Tenören zu herrschen. Das »Mainzer Singbuch«, schon im Titel sympathisch an frühere Jahrhunderte anknüpfend, vereinigt in sich 60 fast durchgängig dreistimmige Gesänge in Originalsätzen und Bearbeitungen. Die Verwendungsmöglichkeit des Singbuchs ist äußerst vielseitig, denn fast alle Chöre lassen sich entweder im Jugend-, Frauen-, Männer- oder gemischten Chor musizieren, nach Belieben auch instrumental stützen und ergänzen. Als sehr stark empfinde ich die meisten der originalen Sätze von *Haas* und *Walter Rein* (besonders des letzteren »Sonnenspruch«, der wirklich eine neue Klassik zeitgenössischer Musikgestaltung

zeigt). *Armin Knab* glänzt wieder mit etlichen Volksliedsätzen (z. B. »Es, es, es und es« mit den ihm eigentümlichen Rhythmusverhakungen), ebenso *Lendvai* mit einigen zündenden Volkslied-Chorvariationen (u. a. »Herzlich tut mich erfreuen«). Weniger kann ich mich mit den etwas farblosen und die Möglichkeiten bei weitem nicht ausnutzenden zweistimmigen Sätzen befreunden, die *Willms* beisteuerte. Ich halte das Mainzer Singbuch für eine der bedeutendsten Chorerscheinungen der letzten Jahre. *Richard Petzoldt*

HANS GEBHARD: *Fantasie für Orgel*, op. 18. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Eine wuchtige Fantasie, die von außergewöhnlichem Können zeugt. Zwei gleichzeitige Linienzüge, von sehr starker Gegenbewegung getragen, werden anfangs frei beantwortet, so daß gewissermaßen eine Polyphonie der Flächen entsteht. Hier finden sich Berührungspunkte mit einer Art, die an Händel erinnert und ähnlich von Hindemith weiter ausgebaut worden ist. Das Funktionelle tritt dabei etwas weniger hervor, ohne jedoch geleugnet zu werden. Die Freiheit der Führungen ergibt infolgedessen eine Fülle von Dissonanzen, die aber stets aus strengster Tonalität heraus empfunden sind. Wenn nun auch in den Durchführungspartien das Modulatorische frei schaltet, so kommen doch Riesenstrecken des Werkes ohne jedes Versetzungszeichen aus. Das Klangliche neigt leider an vereinzelten Stellen zur Verdickung. Die Anlage selbst ist reich und charaktervoll gebändigt: auf eine Art Präludium, dessen Bässe mitunter die Tonleiter in mehreren Oktaven durchschreiten, folgt als Gegensatz die aus dem pp heraus gesteigerte freie Fugierung eines punktierten Motivs: ein ebenso herber, langsamer Satz leitet dann zur Kombination der Flächen-Polyphonie mit dem punktierten Motiv als großartigem Ausklang. Obwohl das Melodische im Ganzen vielleicht etwas spröde ist, gebührt dem hohe Anforderungen stellenden Werk nachhaltigste Beachtung, weil hier ein *Charakter* spricht. *Carl Heinzen*

GESELLIGE ZEIT. *Liederbuch für gemischten Chor.* Herausgegeben von Walther Lipphardt. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
Unter bewußtem Verzicht auf chorisches Gestalten im 18. und 19. Jahrhundert will der Herausgeber dem deutschen Volk das alte deutsche Lied in den alten markigen Sätzen durch diesen wohlfeilen Band wieder nahe bringen. »Gesellige Zeit«: ein Symbol für Massengefühl, Kollektivismus, gegen »eine völlig dem Individualismus und Genietum ergebene Zeit« (aus dem Vorwort). In der Tat passen auch die einzigen aufgenommenen Sätze der Gegenwart, drei Stücke von Walther Hensel, geradezu verblüffend in den vom Herausgeber gezogenen Kreis, der die bedeutendsten Namen jener Epoche aufweist: Joachim a Burgk, Heinrich Finck, Hassler, Isaak, Lechner, Praetorius, Senfl, um nur einige zu nennen. Die Mehrzahl der Sätze ist vierstimmig, doch sind neben einigen zwei-, fünf- und sechsstimmigen Stücken auch eine ganze Reihe dreistimmiger aufgenommen. Unter diesen etliche sehr schöne, technisch anspruchslose Stücke von Johann Staden, die in der geselligen Hausmusik ihren festen Platz haben sollten. Das vielen Seiten deutscher Chormusik gerecht werdende Liederbuch »Gesellige Zeit« wird bald allerorts begeisterte Freunde finden. *Richard Petzoldt*

EMIL JÜRGENS: *»Vom wilden Wassermann und der schönen jungen Lilofee.«* Volkslied aus Westfalen, bearbeitet für dreistimmigen Kinder- oder vierstimmigen gemischten Chor, Oboe (Klarinette oder Geige ad lib.), zwei Geigen (mehrfach zu besetzen), Bratsche ad lib., und Cello, Baß, Klavier und Harmonium ad lib. Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.
Anmutend gesetzt und bearbeitet. Die Form ist strophisch mit gleichbleibendem Chorsatz, aber von Strophe zu Strophe sich ändernder Instrumentalbegleitung. Zwei Strophen für Solostimmen (Sopran und Alt oder Baß) mit derselben eingänglichen Chormelodie. Ausführungsschwierigkeiten sind keine vorhanden. Das stimmungsvolle Werkchen eignet sich recht gut für Schulaufführungen.
Georg Gräner

JULIUS WEISMANN: *Vierzehn Etüden für Klavier*, op. 109. Verlag: Richard Birnbach, Berlin.
Die Etüden seien immerhin der Oberstufe zur Abwechslung empfohlen, obwohl wir seit Skrjabin klanglich Besseres gewohnt sind. Gewisse technische Zwecke in ihnen (vgl. Nr. 4, 7, 8, 11, 13 und die beiden Oktavenstudien Nr. 2 und 14) sind einleuchtend, aber der Klaviersatz klingt meistens spröde und trocken. Es ist eben doch nicht ganz einfach, den materiellen Zweck von Etüden derart zu verdecken, daß sie wie kleine Kunstwerke klingen. Ihr Nutzeffekt in Ehren, aber ein wenig

mehr Poeterei und Klangpracht würden einer besseren »Schmeichelung der Freunde« entsprochen haben. *R. M. Breithaupt*

GIUSEPPE VERDI: *Lieder.* Gesammelt und herausgegeben von Felix Stössinger. Deutsche Übersetzung von Lucie Ceconi. (Musik für Alle Nr. 306.) Verlag: Ullstein, Berlin.
Eine fast überall prachtvoll gesättigte Melodik, die mancherlei Berührungspunkte mit den Opern aufweist, zeichnet diese zum erstenmal veröffentlichten fünf Lieder aus. Die Begleitungen, ziemlich leicht spielbar, wirken mehr wie Orchesterskizzen denn als reiner Klaviersatz, verlangen daher viel Einfühlung in die Klangfarbe. »Der Schornsteinfeger« wird für Koloratursängerinnen bald eine dankbare Zugabe bilden. Das »Ave Maria« ist technisch und im Ausdruck eine Vorahnung des »Othello«-Schlusses. Zwei Lieder wurden, angeblich mit geringfügigen musikalischen Änderungen, in die ursprünglichen Goetheschen Verse rückübersetzt. Es entbehrt nicht des grotesken Beigeschmacks, daß »Meine Ruh' ist hin« 1860 in deutscher Ausgabe als Tenor-Arie »Die Welt eine Wüste« erschien. Leider wird mit diesem populären Sammelheft nur ein kleiner Teil des bisher unbekannten Verdischen Liedschaffens der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Bei einer Gesamtausgabe müßte durch den Originaltext das Stilkritische stärker hervorgehoben werden. Dann erst läßt sich ein Urteil über den Wert der Übersetzungen geben. Die Urmelodik dieses Provisoriums vermag dennoch zu erfreuen.
Carl Heinzen

MUSICA PRACTICA. Herausgeber: Reinh. Heyden und Wilhelm Twittenhoff. Verlag und Eigentum: Adolph Nagel, Hannover.
Diese Sammlung, deren Herausgabe lose als Blattreihe erfolgt und schon die stattliche Zahl von nahezu vierzig einzelnen Blättern erreicht hat, enthält Spielmaterial für Schule und Haus, das seine Anregung aus den vielfältigen Möglichkeiten des gemeinschaftlichen Musizierens nimmt. Kompositionen aus vier Jahrhunderten sind hier in geschickter Auswahl zusammengetragen und im übersichtlichen Partiturdruck veröffentlicht. Ausgang ist vorwiegend das Blockflötenspiel, dessen bisher neu veröffentlichte Literatur durch gute und empfehlenswerte Stücke, die technisch mittlere Ansprüche nicht übersteigen, erweitert wird. Wir erwähnen aus der Reihe älterer Stücke die Tanzsätze von Melchior Franck (Nr. 3) und Valentin Hausmann (Nr. 4), die drei Märsche von Christian Friedrich Witt (Nr. 14), drei dreistimmige Instrumentalsätze von Heinrich Isaac (Nr. 9) usw. Sehr dankbar sind auch die beiden Sonaten für zwei Blockflöten von William Croft (Nr. 23 und 24). Eingehende Besetzungsvorschläge der Herausgeber regen die Spieler dieser z. T. original gedachten Blockflötensätze auch zu anderen Aufführungsmöglichkeiten (mit Streichern und anderen Bläsern) an. Den älteren Blockflötenkompositionen an Wert nicht ganz gleichwertig sind einige Stücke neuerer Komponisten. Hervorhebung verdient auch die wertvolle Sonata für Flöte, Oboe oder Violine und Baß von Gottfried Finger. Einige Lautensätze von Gerle und Newsiedler sind eingestreut. Zwischen diesen rein instrumentalen Sätzen der Sammlung steht eine Reihe vokaler Kompositionen mit Begleitung, so einige entzückende Lieder von Joh. Fr. Reichardt, ältere Volksweisen, Sätze aus Ott, Forster, Arien aus Kantaten von Bach, geistliche Lieder usw. Auch hier sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, bei denen sich eine Umbesetzung historisch nicht begründen läßt, Aufführungsmöglichkeiten geschickt vorgeschlagen. Man darf diese Sammlung im ganzen als einen wohlgelungenen, verdienstvollen Versuch ansehen, unseren Musiziergemeinschaften wertvolles Musikgut für billiges Geld zugänglich zu machen.
Karl Wörner

HANS PFITZNER: *Sechs Jugendlieder.* Ries & Erler, Berlin. Alle Lieder in einem Heft.
Hans Pfitzner schreibt: »Ich übergebe diese Jugendlieder jetzt der Öffentlichkeit, da ich mich nicht entschließen kann, sie ganz der Vergessenheit anheimzugeben.« — Wer (wenn er sie erst einmal kennengelernt hat) möchte wohl die Lieder, die Pfitzner im Alter zwischen 14 und 18 Jahren schrieb, missen? Man muß sie über das Dokumentartige aus der Entwicklungsgeschichte Pfitzners lieb gewinnen, trotz ihrer »orthographischen Fehler«. Die »kuriose Geschichte«, vor der Konservatoriumszeit entstanden, ist so frisch und nett, daß sie sicherlich oft zu hören sein wird. Schön und wertvoll, eine unbedingte Bereicherung des Sängerrepertoirs, ist »Nun da so warm der Sonnenschein«. Es will einem fast nicht in den Sinn, daß das der ersten Konservatoriumszeit entstammt. Ob Pfitzner ähnliche Gefühle leiteten, als er das Thema später im »Armen Heinrich« verwendete? Auch in »Das verlassene Mägdelein« deutet, trotz der

Primitivität des Anfanges, das E-dur schon nach der »Rose vom Liebesgarten«. Man hat das Gefühl, als mache sich der junge Pfitzner hier von einer Art Mendelssohn-Erinnerungen frei. — Die Sammlung wird vom Künstler ebenso begrüßt werden wie vom Wissenschaftler. *Fritz Klingner*

FÜNFZEHN VOLKSLIEDER: Für gemischten Chor ausgewählt und gesetzt von Paul Geilsdorf und Richard Trägner. Verlag: Eulenburg, Leipzig.

Bekannte Volkslieder und volkstümliche Lieder (z. B. Lang, lang ist's her) sind in einfachen homophonen Sätzen vereinigt. Die Harmonie geht über einige Alterationen nicht hinaus, jede der vier Stimmen kommt zu ihrem Recht: die Herausgeber lieben es, die Melodie strophenweise den verschiedenen Stimmen anzuvertrauen. Für Chöre ohne besondere Anforderungen durchaus geeignetes Material. *Richard Petzoldt*

PAUL KRAUSE: *Suite 1927 für Orgel*, op. 33. Verlag: Schweers & Haake, Bremen.

Wer bei Kompositionen für die »Königin der Instrumente« rein artgemäße Behandlung als organische Forderung voraussetzt, der wird von diesen Stücken trotz des beachtlichen Könnens enttäuscht sein. Denn Größe eines innerlichen und überpersönlichen Ausdrucks, Strenge einer polyphonen Architektur treten wesentlich in den Hintergrund. Wohl schaltet das polyphone Element nicht aus; aber es wird doch völlig in den Dienst der Klang-Impression einbezogen. In diesen sechs Stücken, die fast sämtlich in Dakapo-Form angelegt sind, überwuchert daher raffiniert Klangliches tieferen musikalischen Gehalt. Die Wirkung ähnelt dadurch der virtuosen Handhabung einer überreichen Orchesterpalette. Das hat zur Folge, daß nicht nur Freunde einer logisch strengen Satzweise zu kurz kommen, sondern auch das Herz.
Carl Heinzen

JOSQUIN DE PRES: *Missa da pacem*, herausgegeben von Friedrich Blume in »Das Chorwerk«, Heft 20. Verlag: Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

In seinem verdienstvollen »Chorwerk« bringt Blume jetzt nach der »Pange lingua«-Messe des großen Meisters der Gotik ein zweites, ebenbürtiges Werk heraus, die »Missa da pacem«, die sich sicherlich wie die erste bald in ernst vorwärtsstrebenden Singekreisen einbürgern wird. Über die bewährte Technik der durch Blume besorgten Neuausgaben braucht Neues nicht gesagt zu werden, die mitunter sehr schwierigen Aufgaben der Kanon-Entzifferungen und der Akzidentiensetzungen sind vom Herausgeber mit großem Geschick und feinem Stilgefühl gelöst worden.
Richard Petzoldt

HANS LANG: *8 fränkische Volkslieder für vierstimmigen Männerchor gesetzt*. Schotts Chor-Verlag, Mainz.

Frisch und unsentimental sind diese innerlich echten Lieder gesetzt, ganz schlicht und ohne harmonische oder polyphone Experimente. Manche dieser humorvollen Stücklein haben zündende Durchschlagskraft. *Rich. Petzoldt*

DIE SÖHNE BACH: *Eine Sammlung ausgewählter Original-Klavierwerke der vier Söhne Joh. Seb. Bachs*, herausgegeben von Willy Wehberg. B. Schotts Söhne, Mainz und Leipzig. Nr. 1519.

Es ist nicht ganz erkennbar, welche Gesichtspunkte diese Auswahl bestimmt haben: historische oder pädagogische. Die pädagogische Seite ist jedenfalls viel glücklicher bedacht. Die Aufgabe hätte sich gelohnt, beiden Teilen vollauf gerecht zu werden und die musikalischen Bilder der einzelnen Söhne prägnanter zu zeichnen. Dazu hätten allerdings auch die »biographischen Notizen« des Eingangs einer gründlichen Erweiterung und Ausdehnung ins Stilkritische bedurft. Der pädagogische Ausbau der Stücke (Fingersätze, Verzierungsauszeichnung, technische Hinweise und Übungsvorschläge) ist vorbildlich und macht das Heft zu einem natürlich auch musikalisch sehr anregenden Unterrichtswerk. *Karl Wörner*

WALTER NIEMANN: *Bilder vom Chiemsee*. Kleine Hausmusik für Klavier zu zwei Händen, op. 131. Verlag: Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Die Sorgfalt, die auf Fingersatz und Pedalisierung angewandt ist, verrät den ausgezeichneten Kenner des Instrumentes. Die acht betitelten Genrestückchen sind nicht gleichwertig, treffen aber in ihrer leichten Impressionistik hübsch die Stimmung. In Takt 5 und 7 des 7. Stückes fehlt vor dem letzten Sechzehntel das Auflözeichen, da die Erhöhung nur für den kurzen Vorschlag gilt. Solch scheinbare Kleinigkeiten sind für weniger Geschulte leicht irreführend. Im übrigen ist's anregende und nicht schwierige Unterhaltung, die keine neue Wesensseite des immer geschmackvoll formenden Tonsetzers aufweist.
Carl Heinzen

DIETRICH BUXTEHUDE: »*Cantate Domino*« und »*In dulci jubilo*«, herausgegeben von Bruno Grusnick. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
Die Motette »Cantate Domino« führt zwei Soprane, Baß und Orgel und die Weihnachtsmusik »In dulci jubilo« für dreistimmigen Chor, zwei Geigen und Generalbaß werden sich im Sturm die Ohren und Herzen der häuslichen Singekreise und der Schulchöre erobern. Prachtvolle Klanglichkeit bei weisester Beschränkung der angewendeten Mittel kennzeichnet diese Meisterwerke, die wie keine anderen berufen sind, uns die vorbachsche Generation lebendig vor Augen zu führen. Besonders auf die wundervolle Weihnachtsmusik sei schon jetzt mit allem Nachdruck hingewiesen. *Richard Petzoldt*

HERMANN WUNSCH: »*Fest auf Monbijou.*« Suite in fünf Sätzen für kleines Orchester, Werk 50. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.
Man müßte Hermann Wunsch zu Hugo Herrmann stellen, hätte Wunsch nicht außer seiner tonsetzerischen auch noch seine tondichterische Begabung, die freilich hier in diesem Nebenwerk nicht zum Ausdruck kommt. Wunsch ist ein Komponiervirtuose: er kann alles, was er will (in den Grenzen seiner Ausführungskraft). So schrieb er just, der Mode nachgebend, eine »Suite«, die mit einer Intrada beginnt und sich mit einer Sarabande, einem Menuett, einer Gavotte und einem abschließenden »Halali« fortsetzt. Das Werk ist das Ergebnis einer bewußten (könnerischen und sogar ziemlich kraftvollen) Mache. Das kleine rhythmische Kopfmotiv des ersten Satzes wird, notengetreu und variiert, fruchtbar für alle Sätze. Putzig dagegen die Mischung von herben, altertümelnden Harmoniefolgen und neumodisch gequetschten Zusammenklängen. Eür »Rhythmus« ist ausreichend gesorgt, für »Melodie« etwas weniger ausreichend. Ein Nebenwerk, ein Unterhaltungswerk für bestimmte Leute. Geschätzter Hermann Wunsch: Mehr schaffen, weniger schreiben (mehr Leben, weniger Literatur)! *Georg Gräner*

TOCCATEN DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS. (Liber organi, Bd. 5.) Ausgewählt und für den praktischen Gebrauch bezeichnet von *Ernst Kaller* und Dr. *Erich Valentin*. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Dieser Band bringt in acht prachtvollen Beispielen eine Auswahl aus den bisher ständig etwas stiefmütterlich berücksichtigten Toccaten der *süddeutschen* Schule. Ausgangspunkt bilden zwei Werke des »Ahnherrn« *G. Frescobaldi* (1583—1643), die trotz der natürlichen Bindung an Kirchentonartliches schon eine erstaunliche Kühnheit in der Behandlung des Modulatorischen erkennen lassen. Voll schöner Plastik ist die motivische Imitation innerhalb der spielerischen Figurationen. Ricercare-Technik greift in der Sammlung oft entscheidend ein; doch der Jüngste der hier Vertretenen — *Gottlieb Muffat* (1690—1770) — schließt mit einer Fuge, die deutlich auf die zeitliche Nähe zu Bach hinweist. Insgesamt: keine »museale« Angelegenheit, sondern in all ihrer Spielfreude kernige und urgesunde Musik, die Ausführenden und Hörern sicherlich inneren Genuß bereiten wird. Es handelt sich um Stücke, die aus den Denkmal-Bänden oder gar aus Originaldrucken und Handschriften für den praktischen Gebrauch gewonnen wurden. Der erste der beiden Herausgeber zieht als Anweisung für die Ausführung dankenswerterweise Quellenmaterial heran; der zweite hat ein aufschlußreiches und klares historisches Vorwort geschrieben. Die Wiedergabe, die besonders auch auf kleine Orgeln gebührend Rücksicht nimmt, macht einigermaßen sattelfesten Spielern keinerlei Schwierigkeiten. *Carl Heinzen*

RICHARD WETZ: *Drei Gesänge für Chor*, op. 56. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Endlich einmal echt aus dem Vokalklang heraus empfundene Chöre, über die man restlos begeistert sein kann. Zwar harmonisch nicht ganz einfach, wie sich das bei Wetz von selbst versteht. Wundervoll die ausdrucksvollen Steigerungen im »Urlicht« (Wunderhorn), feinnervig die kleinen Imitationen in »An den Schlaf« (Mörike), ganz groß, holzschnittartig und monumental: »All Menschen herkommen aus der Erden« (Anonymus, 17. Jahrhundert) mit seinem orgelmixturartigen rauschenden Abschluß. Drei Chöre, auf die unsere Chorsänger gewartet haben. *Richard Petzoldt*

HEINZ SCHUBERT: *Concertante Suite für Violine und Kammerorchester*. Verlag: Ries & Erler, Berlin.
Vier knapp gefaßte, unmittelbar aneinander sich anschließende Sätze: Rezitativ, Fughetta, Aria und Finale, gut gearbeitet, keine Kopie des alten Suitenstils, wenn auch diesem angenähert, dankbar und keineswegs sehr schwierig für die Solostimme, die in der Aria hauptsächlich nur von zwei Flöten und einer Oboe, den einzigen Orchesterinstrumenten außer dem Streichquintett, begleitet ist und darin durch

eindrucksvolle Melodik recht für sich einnimmt. Im Rezitativ ist dem virtuosen Element am meisten Rechnung getragen. Das Thema der Fughetta ist kapriziös; am wirkungsvollsten dürfte das Finale sein, in dem man teils einer Giga, teils einer Tarantelle begegnet. *Wilh. Altmann*

OTTO MARCUS: »*Die chromatische Notenschrift.*« Drei Farbenmusik-Verlag O. Marcus, St. Gallen.

Bei dieser chromatischen »Notenschrift« fallen alle Vorzeichen weg. An Stelle der durch ein Kreuz erhöhten Note steht ein roter Notenkopf; an Stelle der durch ein B erniedrigten Note ein grüner; und die Note ohne Vorzeichen ist immer schwarz. Diese Notenschrift ist mühelos erlernbar und bequem spielbar, wie sich an den beigegebenen einfachen Klavierstücken erweist. Ob die dreifache Farbigkeit des Notentextes auch bei komplizierten Klavier- oder Partiturseiten vereinfachend wirkt? Ganz abgesehen hiervon bleibt eins zu bedenken. Durch das Fehlen sämtlicher Vorzeichen präsentiert sich jedes Stück dem Auge quasi in C-dur. Dem Augensinn werden somit die Tonarten und die Unterschiede der Tonarten einfach verwischt. Würde das auf die Dauer nicht gewohnheitsmäßig von außen nach innen zurückwirken, also vom Gesichtssinn auf den Gehörs- und Gefühlssinn, so daß sich auch denen allmählich alle Tonarten nebst ihren Unterschieden in eins verwischen? Und wäre das nicht zu guter Letzt ein beinahe vernichtendes Attentat aufs Musikalische? Das ist das Bedenkliche (doch nicht das einzige) an dieser Notenschrift. Sollte es sich entkräften lassen — wem würde diese Notenschrift denn eigentlich nützen? Bestenfalls nur der Bequemlichkeit. Förderung der Bequemlichkeit ist indessen keine Förderung der Kunst. Ein Mensch, dem es bequem gemacht wird, kommt nicht weit, weder im Leben noch in der Kunst. So bleibt die »chromatische Notenschrift« wenig empfehlenswert. *Georg Gräner*

BEETHOVEN: *Konzertstück für Violine, vollendet und durchgesehen von Joan Manén.* Ausgabe für Violine und Klavier. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Noch in seiner Bonner Zeit hat Beethoven ein Violinkonzert in C begonnen, ist aber über den ersten Teil des sehr breit angelegten ersten Satzes nicht hinausgekommen. Im Jahre 1876 hat *Josef Hellmesberger* das Fragment herausgegeben und zwar mit einer Ergänzung nach dem Vorbilde des bekannten Beethovenschen Violinkonzertes. Viel Verbreitung aber hat dieser mehr als geschichtliches Interesse beanspruchende, an sich keineswegs unbedeutende und dem Soloinstrument dankbare virtuose Aufgaben gebende Satz nicht gefunden. An ihn wurde man wieder erinnert, als Ludwig Schiedermair 1925 in seinem Buche »Der junge Beethoven« die Partitur des Fragments genau nach der Handschrift veröffentlichte. Wahrscheinlich hat der bekannte kastilianische Geiger Manén daraus dieses Stück kennengelernt und ist dann auch auf die Hellmesbergersche Bearbeitung gestoßen. Er fand darin erstaunliche Fehlgriffe, nahm auch Anstoß daran, daß Hellmesberger nach dem Vorbild des bekannten Beethovenschen Konzerts Trompeten und Pauken hinzugesetzt hat. Er hat dann selbst eine Bearbeitung bzw. Vervollständigung des Werkes vorgenommen und mit Erfolg öfters öffentlich gespielt (auch in Berlin). Wenn man aber seine jetzt veröffentlichte Ausgabe mit der Hellmesbergerschen vergleicht, so muß man feststellen, daß er an einigen von H. veränderten Stellen den richtigen Notentext hat, selbst nur im dritten Takt nach der Ziffer 22 davon abweicht (höchstes g statt e), jedoch in der Ergänzung gar nicht selten direkt H. gefolgt ist, ohne dies anzugeben. Daß seine in der Vorrede niedergelegten Angriffe gegen seinen Vorgänger immer gerechtfertigt sind, vermag ich auch nicht einzusehen. Anstand nehme ich auch an seiner Kadenz, die mit ihrer virtuosen Doppelgrifftechnik von Beethoven vorher nicht berührte Probleme aufrollt und daher stilwidrig wirken muß. Die Hellmesbergersche Kadenz ist übrigens nicht in seiner Ausgabe des Konzerts enthalten, sondern nur in der Sammlung seiner Kadenzen (1901), die ich nicht kenne. Ich empfehle dieses Beethovensche Werk zum gelegentlichen Konzertvortrag, sei es in der Ausgabe von H. (von der auch eine Orchesterpartitur gedruckt ist) oder in der Manénschen. *Wilhelm Altmann*

JAAP VRANKEN: *Missa secunda.* Verlag: W. Bergmans, Tilburg.

Eine Gebrauchsmesse für gemischten Chor und Orgelbegleitung ad libitum. Das sich stellenweise auf sechs (Sanctus) und acht Stimmen (Credo) verbreiternde Werk verrät altklassische Schulung des Komponisten, ist aber trotzdem stilistisch etwas bunt geraten. Am überzeugendsten wirken innige homophone Teile (gratias agimus) und feierlich empfundene Unisonostellen. *Richard Petzoldt*

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

REVOLUTION DES GEISTES

Von HANS HINKEL,

M. d. R., Staatskommissar im Preußischen Kultusministerium, Reichsorganisationsleiter des Kampfbundes für deutsche Kultur.

Noch vor einem Jahrzehnt galt es in Deutschland in den Augen von Millionen als gefährlich oder lächerlich, sich zur deutschen Art, zum deutschen Boden, zu dem aus Blut und Boden erwachsenen deutschen Geiste und seiner schöpferischen Kraft zu bekennen. Als Adolf Hitler die politische Führung des deutschen Volkes auch als Kanzler und somit die Macht übernahm, wurden Millionen und aber Millionen von Deutschen wieder frei, sich zu ihrem eigenen Wesen zu bekennen.

Seit den Tagen, da Armin im Teutoburger Walde die Römer schlug, lebt in den deutschen Menschen die Sehnsucht nach dem Reiche. Sie ist zugleich Wirklichkeitswille und weltweite Gottverbundenheit. Ihre Kraft lebte in Ekkehard und in den Sachsenkaisern, in Wittekind wie in Wilhelm von Oranien. Sie brach groß und herrlich auf in Martin Luther, verzehrte sich in Wallenstein und Gustav Adolf, um dann in Friedrich dem Einzigen zuchtvolle und lebendige Wirklichkeit zu werden. Sie gab einem Bismarck die Stärke, in Blut und Eisen das Zweite Reich zu schmieden, gab ihm die Größe seiner Einsamkeit, in welcher er die Ahnung kommender Zusammenbrüche und die unzerstörbare Zuversicht des Wiederwerdens aufrecht und hohen Hauptes zu tragen vermochte. Sie trug den Genius Wolfgang Goethes auf den Thron der Götter und peitschte den übermenschlich großen Friedrich Nietzsche in die Hölle des Wahnsinns hinein. Sie gab den grauen Männern an den deutschen Fronten den Sinn und die Selbstverständlichkeit ihres Kampfes und rauschte als Sturmwind deutscher Wiedergeburt in den Fahnen, die den braunen Soldaten Adolf Hitlers durch Haß und Hohn hindurch zum Siege voranwehten.

Seit Armin die Römer schlug, lebt in den deutschen Menschen die Sehnsucht nach der Volkwerdung. Sie stieg aus dem Blute derer empor, deren Häupter zu Verden an der Aller in den Sand rollten, wurde Fanfare in den Liedern des Herrn Walther von der Vogelweide, lag geborgen in den gefalteten Händen Martin Luthers, wurde Blüte im Garten der Herderschen Dichtung, fand ihr Priestertum in Ernst Moritz Arndt und ihr staatsmännisches Wollen im Freiherrn vom Stein, blitzte in den Schlägern deutscher Burschenschafter und gewann ihre Schule in der deutschen Wehrmacht und ihre Vollendung in der Kameradschaft des deutschen Frontsoldaten. Sie gab dem Führer der deutschen Erneuerung die heilige Zuversicht und die Kraft, sich als einzelner unbekannter Soldat einer Welt des Nutzens und der Gier und dem Massenwahn der Verneinung entgegenzustellen und aus allem dem, was in zwei Jahrtausenden deutscher Geschichte versäumt oder erträumt worden war, die gestaltenden politischen Folgerungen zu ziehen.

In zwei Jahrtausenden deutscher Geschichte ist soviel Fremdes bei uns eingeströmt, wurde das eigentlich Deutsche so überdeckt, daß es oft kaum noch zu erkennen war, und dennoch blieb es lebendig und stark. Wir wissen heute, daß die Sachsen zu Verden an der Aller vergeblich geschlachtet wurden. Wir wissen heute, daß Ahasver dem Tode in dem Augenblick verfallen war, da er sich den Purpurmantel der Macht um die Schultern hängte. Wir wissen heute, daß wir stärker sind als der Stoff, gleichviel, ob er uns im Kampfe oder als Stempelkarte begegnete. Denn alles das haben wir unzählige Male durchlebt und überwunden. Wir tragen das Erbe derer, die man um ihres Deutschtums willen enthauptete und verbrannte, einsperrte, verfemte und verhöhnte, in unseren Herzen und Händen einer starken, gläubigen Jugend kämpfend voran. Wir wissen um unsere Unüberwindlichkeit, weil wir um unsere Freiheit wissen und die Freiheit des ganzen Volkes und Reiches wollen. Wir haben die Kirchhofsruhe der liberalistischen Welt zerstört und in mutiger Ahnung aller Folgen die heilige Unruhe überall dorthin getragen, wo Deutsche wirken oder wohnen. Und eben dadurch vollzieht sich die deutsche Volkwerdung, erwächst das Dritte Reich. Die Nation ist zum Kampfe um sich selbst eingesetzt. Der liberalistische und anarchistische Sprengstoff hatte die deutschen Kräfte auseinandergesprengt. Die einen sagten Klasse und meinten Almosen. Die anderen sagten Staat und meinten Bilanz. Und eine wahngläubige, entwurzelte und volksentfremdete Schicht sogenannter Gebildeter sagte geistige Freiheit und meinte das Recht, die Seelen der deutschen Menschen zur Spielwiese ihrer Eitelkeiten zu machen. Alle geistigen und seelischen Fliehkräfte waren frei geworden und konnten sich hemmungslos auswirken. Alles

Schöpferische wurde unterdrückt, was echt und deutsch, schien kaum noch einer zu wissen, und von deutscher Meister Ehr war nur dann die Rede, wenn der Kunstmarkt dieses Wort für Reklamezwecke gebrauchte. Das alles ist nun vorbei. Der schonungslose Terror, mit dem während des Nachkrieges die schöpferischen Geister Deutschlands auf kulturellem Gebiete niedergehalten wurden, ist gebrochen. Wenn sich eine neue deutsche Kultur entwickeln soll, so ist das nur im Schatten der Macht möglich. Mehr noch als bei anderen Völkern sind bei uns Deutschen Macht und Kultur wechselseitig voneinander abhängig. Die politische Führung des Reiches durch Adolf Hitler bedeutet zugleich die Wiederherstellung der Wirkungsfreiheit für die kulturschaffenden Kräfte im deutschen Volke. Mit dem Worte Kultur hat das liberalistische Jahrhundert in unerhörter Weise Schindluder getrieben. Kultur ist nicht das, was die Zivilisationsliteraten, diese Intellektbestien der Wahngläubigkeit, sich darunter vorstellen. Kultur ist mehr als Nutzung der zivilisatorischen Möglichkeiten der Zeit. Sie ist sogar mehr als gut vorgetragene Dichtung, mehr als schöne Bilder oder ein gutes Konzert. Kultur will nicht gesprochen, sondern gelebt werden. Sie ist und muß sein Ausdruck des gesamten inneren Lebens des Volkes und ist dementsprechend von Blut und Boden abhängig. Die liberalistische Welt besaß um so weniger Kultur, je mehr sie davon sprach. Im Nachkrieg wurde die Kultur zur Ebene des Klassenkampfes. Das Volk wollte nichts mehr von denen wissen, die seine Kulturträger hätten sein müssen, weil diese geistige Oberschicht nichts mehr vom Volke wußte. Wir brauchen keine Spitzfindigkeiten. Wir müssen auch in der Kultur zunächst einmal auf die großen und einfachen Dinge zurück. Denn weil sie einfach sind, eben darum sind sie groß. Wir wollen uns diese einfachen und großen Dinge nicht durch eine innerlich kranke und kraftlose Problematik verfälschen und komplizieren lassen. Alle wirklich großen Dinge sind selbstverständlich und also unproblematisch. Wenn wir aus den unzerstörbaren Kräften des eigenen Volkstums den Willen zur Macht und zur Innerlichkeit gewinnen und als gottgewolltes Schicksal zu tragen bereit sind, wenn wir nichts mehr sind als Wille zur Nation, dann erwächst aus solchem Gewinn, aus solcher Bereitschaft und aus solcher Freiheit der schöpferischen Kraft jene neue Kultur, die nichts ist als deutsch, und darum groß und stark, echt und rein und selbstverständlich. Und aus der Einheit von Volk und Kunst werden die Ewigkeitswerte neuen Ausdruck ihrer Gestalt finden. Für Millionen von Deutschen haben das Leben und der Kampf und der Einsatz, hat die Erde ihren Sinn zurückgewonnen. Charakter, Persönlichkeit, Dienst, Verantwortung, Treue, Zucht und Wille — ohne diese Werte ist eine deutsche Freiheit unmöglich. Die deutsche Revolution Adolf Hitlers hat die Voraussetzung dazu geschaffen und das ganze deutsche Volk in den Schmelztiegel dieser Verwandlung geworfen.

Wir Nationalsozialisten haben für den Vorwurf der Kulturlosigkeit, den uns die Träger des Zersetzungsgeistes in ihrer Anmaßung machen zu dürfen glaubten, stets nur ein Lächeln gehabt; wenn wir diesen unseren Gegnern überhaupt darauf antworteten, so haben wir ihnen gesagt, daß uns der einfachste, der »ungebildetste« SA-Mann als politischer Soldat der deutschen Revolution wertvoller war und ist als mancher sogenannte »Gebildete«; denn er hat, indem er die letzten Reste völkischen Kulturgutes mit seinem Leben schützte und den Angriff gegen die Anarchie des Bolschewismus führte, mehr kulturpolitische Arbeit geleistet als jene. Mit unserem Führer waren wir in all den Kampfjahren der Überzeugung, daß wir erst dann an die kuturpolitische Arbeit herangehen könnten, wenn die erste und wichtigste Voraussetzung, die Eroberung der Macht, geschaffen sein würde. Wir haben es immer abgelehnt, den zweiten Schritt vor dem ersten zu tun. Wir waren der festen Überzeugung, daß ohne die Machtübernahme durch Adolf Hitler und die von ihm geschaffene und geführte Bewegung das kulturelle Neuwerden des deutschen Volkes nicht möglich war. Wir wissen auch, daß der Nationalsozialismus als die Weltanschauung des 20. Jahrhunderts sich einmal eine eigene künstlerische Ausdrucksform geben wird. Aber das kann nicht kommandiert oder hervorgerufen oder »bezweckt« werden; das alles wird sich organisch entwickeln. Wäre es anders, dann wäre es nicht Leben und könnte nicht leben. Wenn das Schicksal eines Volkes von den Erzeugnissen seiner Dichter und Denker unmittelbar abhängig wäre, so hätten wir niemals das bekommen können, was wir in den Jahren des Nachkrieges bis zum Ekel erleben mußten. In Wirklichkeit ist das Schicksal der Dichter und Denker von dem ihres Volkes abhängig. Wer also das Dichten und Denken neu ge-

stalten will, muß beim Volke beginnen. Er muß die lebendige Überlieferung dieses Volkes wecken und alle Überfremdungen beseitigen oder mindestens wirkungslos machen. Wir schützen und verteidigen das, was wir als ewig lebendiges Kulturgut dem Volke erhalten müssen. Auch auf geistigem Gebiete wollen wir für jeden Deutschen Licht, Luft und Gesundheit. Wir wollen die Freiheit und werden sie mit dem vollen Einsatz unserer Herzen und unserer Leiber zu schützen wissen. Unter diesem Schutze wird, so Gott will, der deutsche Wert wieder zu seiner vollen inneren Größe aufblühen.

KOMPONISTEN UND IHRE FAMILIENNAMEN

Von Prof. Dr. H. UNGER

Ein alter Spruch lautet: Nomen est omen, das heißt: Namen sind nicht Schall und Rauch, sondern tragen ihre tiefere Bedeutung in sich. Und Goethe verwahrte sich bekanntlich einmal heftig gegen seines Freundes Herder Versuch, mit seinem Familiennamen Unfug zu treiben und ihn aus »Gote« oder »Kot« ableiten zu wollen, indem er darauf hinweis, wie jedem Menschen sein Name nicht ein auswechselbares Kleid sei, sondern ihm angewachsen wie das Fleisch. Auch Meister Beethoven bekam einmal einen regelrechten Wutanfall, als er auf dem Bilde Haydns, das der kleine Breuning, der Sohn seines alten Bonner Freundes, brachte, von der Hand des Musiklehrers dieses Jungen den Namen jenes Musikers falsch geschrieben fand. Und Richard Wagner kannte, wie Wilhelm Kienzl, der Komponist des »Evangelimanns«, in seinen Lebenserinnerungen berichtet, kein größeres Vergnügen, als den Namen eines ihn Besuchenden auf seine ethymologische Herkunft hin genauestens zu untersuchen. Dabei spielt wohl eben bei den Musikern ihre beruflich begründete Freude an jeder wortmotivischen Umgestaltung und Auswertung eine besondere Rolle. Wird doch Beethoven nicht müde, seinen Freund Holz als »Span« oder »Holz Christi« zu apostrophieren und den Komponisten Kuhlau als »Kuhl«, aber nicht »lau« in einem Kanon anzusingen, während Richard Wagner seinem Adlatus, dem Dirigenten Hans Richter, bei dessen Verheiratung schreibt: »Der Richter soll eine Richterin haben«, oder Anton Seidl so andichtet: »Auf der Welt ist alles eitel, wer kein Maaß hat, trinkt sein Seidel«, oder seinem Verehrer Dr. Standhartner mit einer Bildsendung: »Der in harten Zeiten treulich zu mir stand, meinem Freund Standhartner häng ich mich an die Wand«. Der große Physiker Helmholtz wird von Wagner mit den anerkennenden Versen bedacht: »Grau wäre alle Theorie? Dagegen sag ich, Freund, mit Stolz: Uns wird zum Klang die Harmonie, fügt sich zum Helm ein edles Holz.«

Oft hat die Geschichte solche Wortspielereien geradezu nahegelegt, so etwa, wenn sich drei der größten Vorläufer Bachs als die »Drei Sch's« zusammenfassen ließen: *Schein*, *Scheidt* und *Schütz*, wenn die Familie der Bachs eine ganze Summe von bedeutenden Männern der Musik stellte, ebenso wie die Wiener Strauße, denen sich noch der Münchener Richard Strauß zugesellt, der dann von Laien mit Vorliebe mit den Wiener Walzerkönigen verwechselt wird. Zu den eben erwähnten drei großen »Sch's« traten neuerdings die ebensoviel und nicht minder bedeutenden »B's«, unter welchen die einen *Bach*, *Beethoven*, *Bruckner*, die anderen Bach, Beethoven und *Brahms* verstanden.

Aber auch *Vornamen* wurden gern zu solcherlei Anreihungen verwendet. So nennt man heute gern Richard Strauß als Nachfolger Wagners »Richard II.«. Oder aber man wies auch diesen Namen eine besondere symbolische Bedeutung zu: Beethoven liebte seinen Großvater, dem er seinen Vornamen Ludwig verdankte, mehr als den Vater selbst, dessen Namen Johann jener Bruder des Komponisten übernahm, der als Kriegsgewinnler auf seine Visitenkarte druckte »Gutsbesitzer«, worauf ihm Beethoven die seine als »Hirnbesitzer« zusandte. E. Th. A. Hoffmann änderte seinen Taufschein um, indem er seinen Vornamen den einen: Amadeus hinzufügte, aus reiner Begeisterung für seinen Abgott Mozart, der wiederum ursprünglich »Theophil« geheißen und sich nachträglich in »Amadeus« umgenannt hatte.

Als Richard Wagner sein einziger Sohn geboren wurde, schrieb er in das Widmungsgedicht zu der für Cosima komponierten Taufserenade: »Ein Sohn war da, der mußte Siegfried heißen.« Aber auch seinen Töchtern gab der Meister Namen seiner künstlerischen Schöpfungen: Isolde und Eva.

Doch kehren wir zurück zu den *Familiennamen* und verfolgen ihre Spuren durch den Wechsel der Zeiten. *Palestrina*, der größte Komponist der katholischen Kirche, hieß eigentlich Giovanni Perluigi und wurde nach

seiner Heimat, dem alten Präneste, Palestrina genannt. In Pfitzners Legendendrama erscheint trotz des Titels »Palestrina« der Meister durchweg als »Perluigi«. *Heinrich Schütz*, der größte vorbachische deutsche Meister, entstammte dem Weizenfelser Gasthof »Zum Schützen«, dem Besitz seines Großvaters. Oft nannte sich der Komponist nach der Mode der Zeit des Dreißigjährigen Krieges in humanistischer Latinisierung »Sagitarius« (der Schütze). *Händel* schrieb seinen eigenen Namen auf verschiedene Weise, einmal englisch »Handel«, dann wieder »Hendel«, und diese letztere Form ist auch von seinen deutschen Verwandten übernommen worden, von denen ein Namensträger noch heute in der Geburtsstadt des Komponisten, in Halle a. d. Saale eine angesehene Buchhandlung führt. Im übrigen dürfte gerade bei diesem Musiker der alte Spruch »Nomen est omen« gelten: vor den Zornesausbrüchen dieses »händelsüchtigen« Hünen, der einst in Hamburg in einem nächtlichen Duell auf offener Straße beinahe von seinem Kollegen und Freund Mattheson erstochen worden wäre, fürchteten sich sogar die Damen des englischen Hofes, wie er denn mit den Kastraten und Primadonnen seiner Oper mehr als einmal »Händel angefangen« hat. *Bach* sagte einmal von seinem Meisterschüler Krebs: »In diesem Bach hat sich nur ein Krebs gefangen.« Und Beethoven meinte, als die Rede auf den alten Thomaskantor kam: »Nicht Bach, nein, Meer sollte er heißen. *Josef Haydn* verdankt seinen Familiennamen der Herkunft seiner Vorfahren. Sein Urgroßvater war der Burgknecht Kaspar Haydn aus Hainburg von dem nahe der Stadt gelegenen Dorfe Datten auf der Haid. Die Schreibweise seines Namens wechselt darum recht häufig. Bald taucht er als »Heiden«, bald als »Haidn« (wie selbst Beethoven ihn noch gelegentlich schrieb), dann wieder als »Haiden« auf.

Beethovens Familienstammhaus stand in Mecheln, der berühmten belgischen Spitzenstadt. (Dieses Haus wurde leider vor kurzem abgerissen, um einer — Garage Platz zu machen.) Sein Großvater lebte als Weinhändlerssohn in Antwerpen, verzankte sich aber mit seiner Familie, wanderte als Sänger aus und wurde in Lüttich vom Kölner Erzbischof nach Bonn als Kapellsänger engagiert. Der Name bedeutet auf holländisch: Rübengarten. (Auch bei uns heißen rote Rüben gelegentlich noch Beeten.) Auf seine gutbürgerlichen Antwerpener Vorfahren legte Beethoven den größten Wert. Ja, er glaubte jahrelang, auf Grund des Wörtchens »van« adelig zu sein, trug im Siegel ein Wappen und wandte sich, als er den Prozeß mit seiner Schwägerin um deren Sohn Karl begann, an ein Adelsgericht, um dann zu seiner größten Entrüstung sich sagen zu lassen, daß er kein Recht dazu habe und an ein bürgerliches Gericht gehöre. *Franz Liszt*, der in Ungarn geborene, aber kaum ungarisch verstehende König der Pianisten, würde, ins Deutsche übertragen, »Mehl« heißen müssen. Die Franzosen verübelten es ihm, daß er sich in Paris, von wo doch sein Ruhm ausging, Franz und nicht Francois nannte. Wie Haydn von den Ungarn, so wird Liszt neuerdings von den Kroaten als einer der Ihren beansprucht, indem man den Namen als dort landesüblich bezeichnet, allerdings ohne den wissenschaftlichen Beweis liefern zu können. Daß Liszt seinen Taufnahmen als ein Ehrenkleid ansah, das nicht befleckt werden durfte, beweist ein Brief an seinen Vetter, der ihn gebeten hatte, der Pate seines Kindes zu werden, und dem Liszt antwortete, das Kind möge dazu beitragen, den Namen Liszt wieder zu Ehren zu bringen: »Ach, unser Name ist nur zu sehr vernachlässigt, ja sogar bloßgestellt worden durch zahlreiche unserer Verwandten, denen es an Hochherzigkeit, Klugheit und Talent, zuweilen sogar an Erziehung und an den einfachsten Grundlagen gefehlt hat, ihrer Laufbahn einen höheren Schwung zu geben und Achtung und Ansehen zu erwerben.« Sollten nicht ganz ähnliche Gedanken auch einen Beethoven angekommen sein, wenn er das Treiben seiner übel beleumundeten Schwägerin, die er »die Königin der Nacht« zu nennen plegte, oder das seines Bruders und seines Neffen betrachtete, welch letzterer durch seinen schließlichen Selbstmordversuch den Meister um den Rest seiner Kraft brachte.

Schließlich würden sich aus einer Reihe von Komponistennamen gewisse kennzeichnende Gruppen herausbilden lassen, so etwa eine solche *landschaftlicher* Art aus: Bach, Haydn, Zumsteeg (Schillers Hauskomponist), Beethoven, Brahms, Bruckner, Marschner, Reger (vom Regenfluß in Franken), Schönberg. Eine den *Beruf* anzeigende: Schütz, Hammerschmid (Liederkomponist des 17. Jahrhunderts), Weber, Wagner, Schumann, Mahler; Zöllner, Pfitzner (Pfister-Bäcker). Weiter eine aus *Vornamen* hervorgegangene: Albert (Liederkomponist des 17. Jahrhunderts), Nicolai (Komponist der »Lustigen Weiber von Windsor«), Mendelssohn, Robert Franz, d'Albert. Aber auch *Tiernamen* sind vertreten:

Heinrich Finck, Karl Löwe, Hugo Wolf, Strauß, Josef Haas und Robert Fuchs, also recht seltsame Musikanten dem Namen nach, und doch so tüchtige in Wirklichkeit. Sind Namen also doch vielleicht nur Schall und Rauch?

(Völkischer Beobachter, 4. 8. 1933)

DAS FILMKAMMERGESETZ

Zum Filmkammergesetz hat Reichsminister Dr. Goebbels die im Gesetz vorgesehenen Durchführungsbestimmungen und Anordnungen erlassen. Darin wird zunächst festgestellt, daß die Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie als solche nunmehr die Bezeichnung »Filmkammer« führt und mit der Eigenschaft einer Körperschaft öffentlichen Rechtes ausgestattet wird. Die laufenden Verträge, insbesondere die internationalen Abmachungen, gehen unverändert damit auf die Filmkammer über, die bisherigen Verbände bleiben als Träger der Filmkammer bestehen. Angegliedert wird ein Verband der Filmschaffenden. Außerdem werden, ohne daß ein Zwang zur Verbandsbildung ausgeübt wird, die Berufsgruppen der Rohfilm-Hersteller, der Patent-Halter-Firmen (Tobis, Klangfilm) und der Urheberrechts-Gesellschaften (Gema, G. d. T.) in die Filmkammer einbezogen.

Die Filmkammer hat weitreichende Ermächtigungen, um im Sinn des Filmkammergesetzes die Filmwirtschaft Deutschlands in allen wirtschaftlich wichtigen Fragen zu führen und die innerhalb der Filmwirtschaft auftretenden Gegensätze auszugleichen.

In den Vorstand der Filmkammer sind vom Reichsminister Dr. *Goebbels* berufen worden: Rechtsanwalt Dr. *Scheuermann*, gleichzeitig Aufsichtsrats-Vorsitzender der Filmkreditbank Dr. *Beelitz* von der Reichs-Kredit-Gesellschaft, der in seiner Eigenschaft als Vorstandsmitglied dieser Bank des Reiches schon seit langem die Fragen der Film-Finanzierung bearbeitet, Rechtsanwalt Dr. *Plugge*, der seitherige Geschäftsführer der Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie, der künftighin die laufenden Geschäfte der Filmkammer führt.

Als Beauftragter des Reichspropagandaministeriums ist Herr *Arnold Raether* in den Vorstand entsandt worden. Das Reichswirtschaftsministerium ist im Vorstand ebenfalls vertreten.

In den Verwaltungsrat der Filmkammer, der vom Vorstand in allen wichtigen, das Filmgewerbe betreffenden Fragen zu hören ist, sind von den verschiedenen Gruppen der Filmwirtschaft ein oder mehrere Mitglieder zu entsenden. Als solche sind in Aussicht genommen: a) Berufsgruppe Filmherstellung: *Corell*, Dr. *Pasch;* b) Berufsgruppe Atelier und Rohfilm: *Pfitzner, Otto;* c) Berufsgruppe Filmbearbeitung: *Geyer;* d) Berufsgruppe Filmvertrieb: *Meydam;* e) Berufsgruppe Theaterbesitzer: *Engl;* f) Berufsgruppe Filmschaffende: *Auen;* g) Berufsgruppe Patente: *Küchenmeister.*

Die bisher im Reichspropagandaministerium bearbeiteten dramaturgischen Fragen übernimmt die Filmkammer (Dramaturgisches Büro).

Staatssekretär *Funk* hat namens des auf Urlaub befindlichen Reichsministers Dr. *Goebbels* dem langjährigen Vorsitzenden der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie, Generaldirektor Dr. *Klitzsch*, und dem Rechtsanwalt Dr. *Plugge*, der seit Gründung der Spitzenorganisation deren Geschäfte in vorbildlicher Weise geführt hat, seinen Dank ausgesprochen.

(Berliner Börsenkurier 23. 7. 33.)

DAUERNDE TANTIEMEPFLICHT DER WERKE WAGNERS?

Wie aus Bayreuth gemeldet wird, ist in Kürze mit einer dauernden Sicherstellung des Werkes von Bayreuth zu rechnen, nachdem die Durchführung der diesjährigen Festspiele vor allem durch die großzügige Kartenentnahme der Reichsregierung, der Landesregierungen und der Städte wirtschaftlich unterstützt worden war. Man will auf gesetzlichem Wege den »Parsifal,« wieder ausschließlich auf Bayreuth beschränken. Man will darüber hinaus eine dauernde Tantiemepflicht der Werke Wagners zugunsten von Bayreuth einführen. Ob diese in Form einer ausnahmsweise dauernden Tantiemepflicht gekleidet wird oder ob dies so aufgezogen werden wird, daß man gesetzlich festlegt, daß von jeder Wagner-Aufführung an den einzelnen Orten des Reiches ein bestimmter Prozentsatz als Nationalstiftung für die Erhaltung von Bayreuth abgeführt werden muß, steht noch dahin. Jedenfalls kann man damit rechnen, daß in Kürze eine dauernde und tragfähige materielle Grundlage für die Bayreuther Festspiele geschaffen sein wird. Daneben wird selbstverständlich diese Form der Finanzierung eine starke Herabsetzung der Eintrittsgelder nach sich ziehen. Bayreuth wird dann

das werden, was es nach dem Wunsch Richard Wagners sein sollte: *Ein Theater des ganzen Volkes.*

(Weserzeitung 6. 8. 33.)

JOSEPH MESSNER, EIN DEUTSCHER MUSIKER

Von Prof. KARL NEUMAYR

Wenn das neue Reich daran geht, nach Wegräumung alles wesenswidrigen, volks- und rassefremden Kulturschuttes sich seinen Geistestempel nach eigenem Gesetz und Lebensstil aufzubauen, dann darf es auf der Suche nach neuen Werten für neue Altäre nicht vergessen, daß auch jenseits der blauweißen, nur durch welschen Zwang noch aufrechterhaltenen Grenzpfähle Dichter, Bildner und Musiker schaffen, die sich ihr angestammtes Volkstum stark und rein bewahrt, die ihre Muse nie zum Dienst am goldenen Kalb erniedrigt oder zu bloßem Sinneskitzel mißbraucht haben. Zu ihnen gehört der Salzburger Domkapellmeister Prof. J. Meßner, die vielseitigste und markanteste arische Musikerpersönlichkeit Österreichs seit Kriegsende.

1893 im alten Tiroler Bergstädtchen Schwaz als Sohn eines Bergmannes und einer Nachfahrin des Tiroler Freiheitskämpfers Jos. Speckbacher geboren, überkam er, wie Martin Luther, vom Vater, der sein halbes Leben »unter Tag« verbrachte und jahrzehntelang in der Stadtkapelle die Baßtrompete blies, den Hang zu grüblerischer Mystik, jene älplerische »Hintersinnigkeit«, aus der all seine Hauptwerke ihre Symbolkraft ziehen. Germanischer Reckentrotz, der in den Jugendwerken oft revolutionäre Formen annimmt, unbedingte Treue gegen sich und die eigene Sendung stammt aus dem Speckbacherblut der Mutter. Alttirolische tiefe Frömmigkeit und die Erhabenheit der Bergwelt, deren Monumentalität und erdhaft breitausschwingender Rhythmus später in seine Musik eingegangen sind wie in die Bilderwelt seines großen Landsmannes A. Egger-Lienz, formten als erste Erzieher die junge Seele. Die ganze Pracht des Salzburger Barocks, die Welt Mozarts tut sich ihm auf, da er, zwölfjährig, als Sängerknabe in das sog. Kapellhaus zu Salzburg einzieht. Die Orgel weckt und befreit das angeborene Talent, der Orgel verdankt er seine gründliche formale Schulung, ihr die ersten Lorbeeren jungen Künstlerruhms. Nach »ausgezeichneter« Vollendung der Gymnasial- und Universitätsstudien in Salzburg-Innsbruck bezieht er im November 1918 die Musikakademie München. Während unter seinen Fenstern die Maschinengewehre der Revolution hämmern, schmiedet er in seelischer Weißglut binnen Wochenfrist sein erstes großes Werk, die Messe in D, op. 4, nach Gehalt und Form das erste moderne kirchliche Tonwerk großen Stils. Von den starken Anklängen an Brahms und Bruckner die seine erste Sinfonie in c-moll, op. 5, verrät, befreit er sich durch Aufnahme der fruchtbaren Gedanken der »Neutöner«. Daß streng lineare Kontrapunktik zum Träger tiefster Innerlichkeit werden kann, beweist op. 9, »Missa poetica«, eine deutsche Kantate für Sologesang und Orgel. Aus einer Reihe von Liedern, Chören geistlichen und weltlichen Inhaltes, Klavier- und Orgelstücken ragen drei Großwerke: op. 10, die geist- und lebensprühende Sinfonietta für Klavier und Orchester, in deren letzten Satz sich ein leuchtendes Sopransolo flicht, op. 13, »Das Leben«, ein sinfonisches Chorwerk für Frauenchor, Streichorchester, Harfe und Klavier, das meistaufgeführte weltliche Werk Meßners, das sich auch außerdeutsche Konzertsäle eroberte. Mit dem sinfonischen Aufbau betritt er hier choristisches Neuland und weiß mit gleitender Harmonik und kühnster Führung der Singstimmen unerhört neue Klangwirkungen zu erzielen. Die textliche Grundlage bilden Dichtungen von Novalis, dessen Mystik, der Grundanlage des Komponisten entgegenkommend, in seiner Vertonung kongenialen Ausdruck findet. Zu den wenigen bleibenden Werken der polytonalen Richtung zählt die Sinfonie in F, op. 21. deren Untertitel »Savonarola« verrät, daß sie wie all seine Werke »Bruchstück einer großen Konfession«, freimütiges Bekenntnis schweren seelischen Ringens ist.

1922 vom kunstsinnigen Fürsterzbischof Dr. Jg. Rieder an den Salzburger Dom berufen, erringt er sich als Organist durch die Meisterschaft freier Improvisation, durch eine auf barocke Klangfarben abzielende Registerkunst und die Dramatik des Vortrages internationalen Ruf und gestaltet als Dirigent die Domkonzerte zum metaphysischen Rückgrat der Salzburger Festspiele, erzieht den Domchor zu einem erstklassigen Musikkörper, dessen choristische Zucht, seelische Durchfühlung und Pianissimo-Kunst auf zahlreichen Konzertreisen Bewunderung erregen. Sein liturgisches und konzertantes Repertoire umfaßt alle Hauptwerke religiöser Musik vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, einschließlich norddeutscher Meister, wie Teleman, **Bach,**

Brahms u. a. Im Mittelpunkte steht natürlich der genius loci Mozart, dessen Klangpracht im Sommer Tausenden von norddeutschen Besuchern in österreichischem, dramatisch bewegtem Stile zum Erlebnis wird.

Die eingehende theoretische und praktische Beschäftigung mit den alten Salzburger Meistern, deren Glanzstücke er in einer vielbeachteten Reihe herausgibt, führten ihn von den atonalen Irrwegen, die op. 24, »Fünf sinfonische Gesänge für hohen Sopran und Orchester«, wandelt, zurück zur klassischen Formenwelt, zu volksverbundener Melodik und streng tonaler Harmonik. In kleineren Werken vorbereitet, bricht sich dieser neue Stil machtvoll Bahn in der großen Messe in B, op. 29, für Sopransolo, gemischten Chor und Bläsersextett, die sich in raschem Siegeslauf fast alle großen und mittleren Kirchenchöre sowie den Konzertsaal eroberte. War die Verbindung von Chor- und Bläsersatz schon bisher eine viel nachgeahmte Stärke dieses Tonsetzers, so erzielt er in diesem Werk wieder ganz neue, unvergeßliche Klangfarben von hieratisch eherner Feierlichkeit, wie man sie seit dem »Parsifal« nicht mehr gehört. Auch hier erblüht die Harmonik nicht aus der romantischen Aufspaltung des Akkordes, sondern aus strenger Kontrapunktik, die das urtümlich einprägsame Themenmaterial in durchsichtigster Stimmführung verarbeitet. Den weiteren Verlauf dieser Volkwerdung künden zwei deutsche Singmessen, op. 32 und 34, von der verhaltenen Innigkeit alter evangelischer Kirchenlieder. Obwohl ungebrochner Ausdruck seines alpenländischen Volkstums, ist Meßners Kunst von Natur mit so starker Welthaltigkeit angereichert, daß sie sich unmittelbar nach der Ruhrbesetzung im rheinisch-westfälischen Industriegebiet eine ansehnliche begeisterte Gemeinde ohne Unterschied der Konfession schuf. Diese wird sich zum ganzen Deutschland erweitern, sobald drei noch der Uraufführung harrende Großwerke bekannt geworden sind. Da ist zunächst ein abendfüllendes Oratorium, op. 27, »Die vier letzten Dinge«, für Soli, gemischten Chor und Orchester nach Texten des Angelus Silesius. Ferner zwei Bühnenwerke, op. 31, »Das deutsche Recht«, eine dramatische Legende nach der gleichnamigen Ballade der Enrica v. Handel-Mazzetti, endlich das Musikdrama, op. 35, »Ines«, nach Th. Körners Drama »Toni«. Die leichte Verständlichkeit der spannenden, menschlich ergreifenden Handlung, dichterisch und musikalisch scharf umrissene Charaktere, die Leichtflüssigkeit des überwiegend homophonen Satzes, das sieghafte Durchdringen der Kantilene und endlich die durchsichtig-lockere Instrumentierung kennzeichnen beide Werke als wirkliche Volksopern in bestem Wortsinne. Was sie hoch über die fremdrassige Opernproduktion der Verfallszeit hinaushebt, ist die eindeutig starke Bejahung aller sittlichen Lebensmächte; beide Werke singen das Hohelied opferbereiter Liebe. Der romantische Idealismus des »deutschen Rechtes« führt die Linie »Freischütz—Evangelimann« mit den Mitteln moderner, aber streng tonaler Sprache weiter. Sind die Gestalten dieses Werkes vom sanften Mondlicht deutsch-christlicher Legende umflossen, so führt »Ines« in das grelle Licht harter Wirklichkeit unversöhnlicher Rassenkonflikte. Aber auch hier sinkt die Musik nie zu bloß illustrativem Verismus herab; Wort und Weisen schildern Gestalten und Geschehen in greifbar deutlicher Rundplastik, sind aber in jeder Szene durchbebt von den Pulsschlägen stärkster seelischer Ergriffenheit, lassen überall das Walten überweltlicher Mächte durchschimmern, so daß man hier wohl von musikalischer Verkörperung eines magischen Realismus sprechen dürfte. Von seinen drei Orgelwerken ist das menschlich und musikalisch wertvollste op. 28, »Paraphrase über das Deutschlandlied«; für die Einweihung der Kufsteiner Heldenorgel geschrieben, bedeutet es ein lautes, unmittelbares Bekenntnis zur heldischen Seite deutschen Wesens.

Zusammenfassend dürfen wir sagen: Joseph Meßners Schaffen ist organisch geworden und gewachsen, nie Ausdruck nur »gekonnten« und »gemachten« Artistentums; jedes Werk blutvolle Gestaltung tiefsten Erlebens. Seine künstlerische Entwicklungslinie läuft parallel der deutschen Schicksalskurve seit 1918; aus der überhitzten Ichbetontheit des dynamischen Expressionismus wächst sie hinein in die Volkhaftigkeit des neudeutschen Gemeinschaftsgefühles, aus der chaotischen Nacht der Klang-»Mütter« steigt sie auf ins Sonnenreich kristallklarer Formenwelt, nie beschränkt von konfessioneller oder provinzieller Enge, nie verströmend in charakterlose Allerweltstümelei, deutsch-christlich im Sinne der Rembrandt und Dürer, Bach, Bruckner und Reger.

(Der Türmer, Aug. 1933)

REICHSMINISTER DR. GOEBBELS HULDIGT RICHARD WAGNER

Während der Weltsendung der »Meistersinger« aus Bayreuth hielt Reichsminister Dr. Goebbels in der ersten Pause die folgende Rundfunkrede über das Thema: »Richard Wagner und das Kunstempfinden unserer Zeit.«

Es gibt wohl kein Werk in der gesamtenMusikliteratur des deutschen Volkes, das unserer Zeit und ihren seelischen und geistigen Spannungen so nahestände wie Richard Wagners »Meistersinger«. Wie oft in den vergangenen Jahren ist ihr aufrüttelnder Massenchor »Wacht auf, es nahet gen der Tag« von sehnsuchterfüllten, gläubigen deutschen Menschen als greifbares Symbol des Wiedererwachens des deutschen Volkes aus der tiefen politischen und seelischen Narkose des Novembers 1918 empfunden worden; und wie unwillkürlich stellt sich die Parallelität unserer Zeit zu dem farbenleuchtenden historischen Hintergrunde ein, vor dem sich das schwermutsvolle, ernste und doch zur gleichen Zeit so lieblich heitere Spiel der »Meistersinger« abrollt. Die deutsche Revolution, die auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens umwälzende Ergebnisse gezeitigt hat, konnte natürlich in ihrem Verlauf auch nicht an dem geistig-kulturellen Bestand der deutschen Nation teilnahmslos vorbeigehen. Sie ist eben eine Revolution im besten Sinne des Wortes, und zwar insofern, als sie nicht nur die Menschen ändert, sondern auch ihr Verhältnis zu den Dingen und Gegebenheiten und den Blickwinkel, unter dem sich für sie das gesamte Dasein in all seinen Spiegelungen und Schattierungen abzuspielen pflegt.

Diese Revolution auf den einfachsten Nenner zurückzuführen, das heißt nichts anderes, als den schrankenlosen, bis zum Exzeß gesteigerten Individualismus des vergangenen Jahrhunderts zu ersetzen durch ein volksmäßig gebundenes Denken und Empfinden, das nicht den einzelnen Menschen als Zentrum aller Dinge und Geschehnisse sieht, sondern das Volk in seiner Gesamtheit mit seinen stolzen und herrischen Forderungen an die Allgewalt des Lebens.

Die deutsche Revolution führt eine irregeleitete politische und geistige Entwicklung wieder zurück auf das Volkstum an sich, und gibt ihr damit wieder einen festen und unerschütterlichen Mutterboden, aus dem heraus sie, stark verwurzelt in seinen Schollen, wieder neue Blüten unseres kulturellen und geistigen Schöpferdranges treiben kann. Es ist eine völkische Revolution im besten Sinne des Wortes, eine Revolution, die auf das Volk selbst wieder zurückgreift und von ihm aus nun den Ausgang aller Dinge nimmt. Das bedeutet in sich auch eine umwälzende Erneuerung unseres gesamten künstlerisch-kulturellen Lebens. Es kann heute nicht mehr bezweifelt werden, daß die geistige Entwicklung, die mit dem November 1918 für jedermanns Auge sichtbar in Deutschland eingesetzt hat, im Innersten ungesund und krank war und deshalb zwangsläufig die morbiden Ergebnisse hervorbringen mußte, die sie in der Tat hervorgebracht hat. Eine Kunst, die nicht mehr vom Volke ausgeht, findet am Ende auch nicht mehr den Weg zum Volke zurück. In immer mehr verfeinerten Erscheinungen sucht sie einen Ausgleich zu schaffen zu den zwar herberen und manchmal auch derberen, dafür aber auch volksmäßigeren Ergebnissen, die eine Kunst zeitigen wird, die im Volke selbst verwurzelt ist und im Volkstum den Boden aller schöpferischen Kräfte findet.

Jede große Kunst ist volksgebunden. Verliert sie die Beziehung zum Volke, dann ist der Weg zu einem blut- und artlosen Artistentum zwangsläufig vorgeschrieben, und sie endet dann bei jenem l'art pour l'art-Standpunkt, der zwar das Volk als Konsument der Kunst hinnehmen möchte, ohne dabei das Volkstum als Mitproduzent anerkennen zu wollen.

Jede volksgebundene Kunst ist groß in ihrer Verwurzelung, und aus ihr heraus allein auch wird sie die wunderbaren Blüten ihrer Schöpferkraft treiben. Die Internationalität des künstlerischen Schaffens ist bedingt durch seine Bodenständigkeit. Mit anderen Worten, wie Adolf Hitler es einmal zum Ausdruck brachte: »Je tiefer ein Baum seine Wurzeln in den heimatlichen Boden hineinsenkt, um so größer wird der Schatten sein, den er auch über die Grenzen wirft.«

Deutschland ist das klassische Land der Musik. Die Melodie scheint hier jedem Menschen eingeboren zu sein. Aus der Musizierfreudigkeit der ganzen Rasse entspringen seine großen künstlerischen Genies vom Range eines Bach, Mozart, Beethoven und Richard Wagner; sie stellen die höchste Spitze des musikalisch-künstlerischen Genius überhaupt dar.

Unter ihnen ist Richard Wagner selbst etwas

Einmaliges. Er verbindet mit der Kraft des künstlerischen Pathos den Erfindungsreichtum der Melodie, die Klarheit der Linienführung und die Dynamik des dramatischen Aufbaus. Richard Wagner wäre auch ohne sein dramatisches Werk einer der größten Musiker und wäre auch ohne seine Musik einer der größten Dramatiker aller Zeiten geworden. Die Tatsache, daß ihm der Wurf gelang, das riesenhafte Epos des »Tristan« in drei ganz knappen und prägnanten Akten zusammenzuballen, stempelt ihn zu einer dramatischen Begabung, der wenige nur aus der gesamten Weltliteratur zur Seite zu stellen sind. Die Tatsache aber, daß er die Tetralogie des »Ringes« komponierte mit ihren ewig sich wiederholenden Themen, immer neu variiert und niemals ermüdend, oder gar langweilend, hebt ihn gleicherweise an die Spitze aller musikalisch schöpferischen Menschen. Über seiner Kunst waltet die einmalige göttliche Inspiration; seine Hand war vom Genius gesegnet.

Dabei ist er heute noch so modern, wie er zu den Zeiten modern war, da seine Musikdramen zum erstenmal vor die Öffentlichkeit traten und ein leidenschaftliches Für und Wider in der ganzen Welt entfesselten. Alle die, die ihn heute in nichtkönnerischer Überheblichkeit als abgetan und überlebt zum alten Eisen werfen möchten, sind ihm trotz aller zeitgemäßen Routine schon im rein Könnerischen, in der Art der Instrumentierung und der Linienführung der Melodie so unterlegen, daß ihr Vergleich mit seiner künstlerischen Intuition als geradezu absurd und beleidigend empfunden werden muß.

Daß Wagners Kunst so erschütternde Dokumente schöpferischen Wirkens zeitigen konnte, ist in der Hauptsache darauf zurückzuführen, daß dieses künstlerische Genie, zu welcher Höhe der Schaffensfreudigkeit es auch immer steigen mochte, trotzdem niemals seine tiefen Wurzeln im Erdreich des Volkstums verlor. Richard Wagner schafft in der Tat aus dem Volke für das Volk; keines seiner Werke ist für diese oder jene Schicht geschrieben. Alle wenden sich an das Volk, alle suchen das Volk und alle finden im Letzten auch das Volk wieder.

Wenn Richard Wagners Musik die ganze Welt eroberte, dann deshalb, weil sie bewußt und vorbehaltlos deutsch war und nichts anderes sein wollte. Er hat nicht umsonst das Wort geprägt, daß »deutsch sein, heiße, eine Sache um ihrer selbst willen tun«. Hier liegt sozusagen das Leitmotiv seines ganzen schöpferischen Gestaltens.

Unter all seinen Musikdramen ragen die »Meistersinger« als das deutscheste immerdar hervor. Sie sind die Inkarnation unseres Volkstums schlechthin. In ihnen ist alles enthalten, was die deutsche Kulturseele bedingt und erfüllt. Sie sind eine geniale Zusammenfassung von deutscher Schwermut und Romantik, von deutschem Stolz und deutschem Fleiß, von jenem deutschen Humor, von dem man sagt, daß er mit einem Auge lächle und mit dem anderen weine. Sie sind ein Abbild der blutvollen und lebensbejahenden deutschen Renaissance, ergreifend in ihrer herben, keuschen Tragik und zu jubilierenden musikalischen Triumphen führend im klingenden Pathos rauschender Volksfeste. Niemals wurde der Duft einer deutschen Juninacht so zart und ans Herz greifend musikalisch dargestellt, wie im zweiten Akt der »Meistersinger«. Niemals fand die in aller Schwermut lächelnde und verzichtende Liebestragik des alternden Mannes verklärteren Ausdruck, als in Hans Sachsens »Wahnmonolog«. Niemals klang der gelöste Aufschrei eines Volkes rauschender und hinreißender, als in den ersten siegreichen Akkorden des »Wachtauf-Chores«.

Es liegt im Sinne Richard Wagners, wenn seine Kunst dem ganzen Volk und allen jenseits der Grenzen, die für deutsche Musik ein offenes Herz und Ohr haben, dargereicht wird. Sie ist für das Volk geschrieben, sie soll dem Volke Trost in der Trübsal und Kraft im Leid geben. Sie ist Labung für gram- und schmerzerfüllte Seelen; eine Kunst, die im innersten Wesen deshalb so gesund ist, weil sie die Menschen wieder gesund macht und zu den ursprünglichen Quellen ihres eigenen Seins zurückführt.

Wenn Bayreuth, die reinste Stätte Wagnerischen Wirkens und Wagnerischer Kunstgestaltung, am heutigen Nachmittag und Abend sein deutschestes Werk in vollendetster Darstellung über den Äther dem ganzen Volke und weit über Deutschlands Grenzen hinaus der ganzen Kulturwelt entgegenhält in der Demut des Dienstes am Werke, aber doch auch erfüllt mit dem Stolz der Größe einer niemals abreißenden Tradition, die Bayreuth mit dem Meister und seinem Opus verbindet, so ehrt es sich damit selbst und wird im besten Sinne dem Willen des Meisters gerecht.

Viele Jahrzehnte mußten vergehen, bis ein ganzes Volk den Weg zu Richard Wagner zurückfand. Sein Kampf war mit seinem Tode

nicht ausgekämpft; seine Nachfahren mußten ihn weiter bestehen und sich durchsetzen gegen Mißgunst, Neid, kritische Hoffahrt und Überheblichkeit. Es ist eine stolze Genugtuung, die heute die Erben Richard Wagners erfüllen kann bei dem Bewußtsein, daß der Meister und sein Werk wohl geborgen sind im Schutze und in der Fürsorge einer Regierung und eines Volkes, dessen Führer im ersten Jahre der deutschen Revolution an der Stätte Wagnerischen Wirkens weilte, um dem größten musikalischen Genius aller Zeiten seine demütigste Huldigung zu Füßen zu legen.
Möge der Geist dieser Ehrfurcht vor den Großen der Nation dem ganzen deutschen Volke niemals verlorengehen! Möge Deutschland nicht nur in Werken der Arbeit, sondern auch in Werken des Geistes und des künstlerischen Schaffens auch weiterhin und immerdar der Welt zeigen, daß es einen ehrenvollen Platz im Kreise der Nationen verdient! Das wird ihm um so leichter sein, je mehr es sich auf seine eigene Kraft besinnt und in ihr die eigentlichen Wurzeln seiner Gesundheit und seines unbesiegbaren Lebenswillens erkennt. Dann wird es im besten Sinne Richard Wagners Forderung gerecht, die er in der Schlußansprache dieser deutschesten aller deutschen Opern Hans Sachs in den Mund legt:

»Drum sag ich's Euch:
Ehrt Eure deutschen Meister,
Dann bannt Ihr gute Geister!
Zerging in Dunst das heilige, römische Reich,
Uns blieb gleich die heilige deutsche Kunst!«

HANS WEISBACH

wurde als *Generalmusikdirektor* des *Mitteldeutschen Rundfunks nach Leipzig* berufen. Damit hat sich Intendant *Stueber* einen der ersten deutschen Dirigenten zur Mitarbeit gesichert. *Weisbach* ist neben seinem Wirken in Düsseldorf, das ihm den Rang einer der bedeutendsten deutschen Musikstädte verdankt, seit Jahren regelmäßig Gastdirigent repräsentativer Konzerte in den europäischen Zentren wie *London, Paris, Wien, Budapest, Stockholm, Kopenhagen, Madrid, Amsterdam, Haag* usw. Ebenso bekannt ist seine alljährlich wiederkehrende Gastdirigententätigkeit bei der *Frankfurter Museumsgesellschaft*, bei dem *Mannheimer Nationalorchester*, bei den *Hamburger* und *Münchener Philharmonikern* und andern deutschen Konzertgesellschaften. Von den Konzerten *Weisbachs* im letzten Winter wurden zu einem besonderen Ereignis die Erstaufführung der «Kunst der Fuge« von *Bach* in *London* mit dem *London Symphonie Orchester* in Anwesenheit der englischen Geistesaristokratie, der Diplomatie und der Künstlerschaft, sowie die Aufführung der 9. Sinfonie von *Beethoven* und der 9. Sinfonie von *Bruckner* (Urfassung) in Gegenwart des *schwedischen Königs* und der *königlichen Familie* in *Stockholm.*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN

Wie der Leser feststellen wird, erfahren die meisten Porträte ihre Deutung durch die offizielle Bekanntmachung des »Kampfbundes für deutsche Kultur« (KFDK.), Seite 907 unserer »Musik«. Von großem Interesse aber wird es sein, die wichtigsten Organisationsleiter des KFDK. kennenzulernen. *Alfred Rosenberg* (MdR.): Reichsführer des KFDK. — Staatskommissar *Hans Hinkel* (MdR.): Reichsorganisationsleiter des KFDK. — Professor *Otto von Kursell:* Referent im Kultusministerium, Professor an der Staatlichen Kunstschule, Reichsorganisationsleiter der Fachgruppe »Bildende Kunst« — *Friedrich Arenhövel:* Intendant der »Berliner Funkstunde« — *Erich Kochanowski:* Geschäftsfüher im KFDK. — *Karl Süßmann:* Organisationsleiter für Preußen der Fachgruppe »Bildende Kunst«. — Dr. *Bode:* Reichsleiter der Fachgruppe »Körperbildung und Tanz«. — Außerhalb des KFDK. zeigt das letzte Porträt den für Duisburg-Hamborn ernannten Generalmusikdirektor *Otto Volkmann.* — Zudem sind wir in der Lage, eine Bildnisstudie (nach dem Leben) für das Porträt *Max von Schillings* in einer ausgezeichneten Reproduktion zu veröffentlichen. Diese Studie, die wir der meisterhaften Stiftführung *Emil van Hauths* verdanken, ist als letztes Konterfei *Max von Schillings* vor seinem Ableben anzusprechen.

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Das von Intendant *Heinrich Pfaff* geleitete Bamberger Stadttheater, in dem der Dichter-Musiker *E. T. A. Hoffmann* als Kapellmeister gewirkt hat, hat dessen unbekannte Oper »Aurora« zur Uraufführung für die nächste Spielzeit angenommen. Die Oper wird in der Bearbeitung von Lukas Böttcher herauskommen.

Artur Lemba hat seine neueste Oper »Elga« fertiggestellt, die in dem »Estonia-Theater« zu Reval im Herbst zur Uraufführung gelangt.

*

»Das Narrengericht» von *Paul Graener* gelangte im Kasseler Sender zur Aufführung. Pressenotizen zufolge hinterließ die Oper stärksten Eindruck.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Adolf Buschs »Capriccio« für Orchester, das kürzlich erstmalig in *Riga* aufgeführt wurde, ist jetzt von dem Dartmouth College in Hannover, Vereinigte Staaten, zur amerikanischen Erstaufführung erworben worden.

Hermann Grabner schrieb eine »*Alpenländische Suite*« für Orchester.

Paul Graeners neuestes Orchesterwerk »Sinfonia breve« wurde in letzter Zeit von den Sendern: Berlin, Köln und Wien aufgeführt, und wurde für die kommende Spielzeit u. a. festgesetzt in Bamberg, Berlin *(Furtwängler)*, Darmstadt, Flensburg, Lübeck, Waldenburg, Rio de Janeiro.

Die Norag, Hamburg, beauftragte den Komponisten *Bernhard Homola*, zu Ehren des Reichskanzlers Hitler ein Werk zu schreiben. Die auf diese Anregung hin entstandene Hymne für Baritonsolo, vierstimmigen gemischten Chor, großes Orchester und Orgel trägt den Titel: »Wir haben errichtet ein heiliges Haus!«

Walter Niemanns »Kleine Suite« op. 102 für *Streichorchester* gelangte im Westdeutschen Rundfunk Köln unter Leitung von *Wilhelm Buschkötter* zur *Uraufführung*.

Hans Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele« gelangt in der kommenden Saison in Berlin, Bottrop, Breslau, Dresden, Hamburg, Köln, München-Gladbach und Regensburg zur Aufführung.

Arthur Piechler legt zwei neue Männerchöre vor: einen vierstimmigen a cappella-Chor »Wie

Reiter und Landsknechte zu Unserer lieben Frau singen« und eine Tondichtung »Hoffnung«, ein dreistimmiges Werk mit Solohorn.

Curt Rücker hat soeben ein neues Werk, einen »Hymnus« für großes Orchester, beendet.

Gottfried Rüdinger komponierte zwei Vaterlandslieder »*Deutsches Gebet*« und »*Glaube*«, deren Uraufführung bevorsteht.

Karl Schäfer legt ein abendfüllendes »Weihnachtsoratorium« für Chor, Soli und Kammerorchester vor. Das Werk wurde vom Nürnberger Männergesangverein zur Uraufführung angenommen. Dieser Klangkörper steht unter der Leitung Waldemar Klinks.

Eine »Deutsche Messe« für dreistimmigen a cappella-Chor (gleiche oder gemischte Stimmen) von *Friedrich Spitta* ist erschienen.

Max Trapps »Sinfonische Suite« ist von *Wilhelm Furtwängler* für seine nächstjährigen Philharmonischen Konzerte und vom Leipziger Gewandhausorchester unter Leitung von *Eugen Pabst* angenommen worden.

Heinrich Werlé bringt im Herbst eigene Kompositionen und Volksbearbeitungen für gemischten Chor, Männer- und Kinderchor heraus.

Richard Zoellner hatte in *Neuyork* mit »Trompeten-Suite«, »Missa brevis« und »Musik für Streichorchester in 3 Sätzen« bei Publikum und Presse großen Erfolg. Die beiden letzten Werke standen unter Leitung des Dirigenten Dante Fiorillo.

KONZERTE

BERLIN: *Hans Pfitzners* op. 28, romantische Kantate »Von deutscher Seele«, wird am 26. Oktober 1933 unter Leitung des Komponisten in der Funkstunde zur Erstaufführung gelangen. Diese Aufführung wird im Rahmen der »Stunde der Nation« auf sämtliche deutschen Sender übertragen werden.

DRESDEN: Anläßlich des 90. Geburtstages von *Heinrich von Herzogenberg* brachte Kantor *Richard Fricke*, ein ehemaliger Herzogenberg-Schüler, des Meisters *c-moll-Messe* für Chor, Soli und Orchester in der Luther-Kirche zur Aufführung.

Mit einem besonders gewählten Programm

trat der Dresdner Mozartverein unter Leitung von *Erich Schneider* in der letzten Serenade im Zwingerhof auf den Plan. Der Abend war *Johannes Brahms* gewidmet. Lieder und die D-dur-Serenade bildeten seinen Inhalt. Außer dem Wiegenlied waren die vorgetragenen Werke wenig bekannt. Das erhöhte natürlich das Interesse an den Darbietungen. Die große Serenade ist ein Frühwerk von Brahms.

IM HAAG: Das Residenzorchester brachte *Max Ettingers* »Alt-Englische« Suite zum Vortrag.

HEIDELBERG: In einem »Serenaden-Konzert« gelangte *Max Ettingers* »Alt-Englische Suite« unter Leitung von K. Overhoff zur Erstaufführung.

MANCHESTER: Eine der nächsten Winterveranstaltungen der Halléschen Konzertgesellschaft will *Edward Elgar* selbst dirigieren und dabei seine neue Sinfonie zur Uraufführung bringen. Fünf der Konzerte werden unter der Leitung von *Thomas Beecham* stehen; außerdem sind u. a. der neu nach Berlin berufene *Robert Heger*, *Clemens Krauß* und *Strawinskij* gewonnen worden.

PARIS: Die *Orchestersuite zum »Bürger als Edelmann«* op. 60 von *Richard Strauß* hatte hier (Concert Straram) einen derartigen Erfolg, daß das Werk wiederholt werden mußte. Die Suite kam vor kurzem in einem Konzert in der Mailänder Scala unter Leitung von Erich Kleiber, ferner in Belfast (England) und Warschau (Dirigent Schneevoigt) zu Gehör.

SHANGHAI: Eine große »Wagner-Feier« fand hier im neuen »Grand Theater« statt, veranstaltet vom *Municipal Orchester* unter der Leitung von Maestro *Mario Paci*. Aufgeführt wurden u. a. Chöre aus Meistersinger, Tannhäuser und Lohengrin und der Walkürenritt, unter Mitwirkung von Mrs. *A. Schraeter-Heuschmann*, *E. Sarikova*, *V. Elzova*, *M. Krilova*, *H. Sand*, *V. Melashich*, *A. Müller*, *M. Glebova*.

WIEN: Kürzlich brachte das Blasorchester der Kapelle *Eduard Pfleger* im Rahmen eines Radiokonzertes eine wunderbar instrumentierte Fantasie von Johann Strauß *»Im russischen Dorf«* zur Aufführung. Dieses Werk, dessen Entstehung auf einen Aufenthalt des Walzerkönigs in Rußland zurückgeht, trägt die Opuszahl 355 und wurde am 1. Januar 1873 im Großen Musikvereinssaal in Wien anläßlich eines Benefizkonzertes für Eduard Strauß, Johanns Bruder, uraufgeführt. Das Werk geriet aber merkwürdigerweise völlig in Vergessenheit, so daß man nun von seiner Wiederentdeckung sprechen kann.

TAGESCHRONIK

Zum erstenmal wird in den Tagen vom 7. bis 9. Oktober 1933 das *Deutsche Bach-Fest in Köln* abgehalten. Veranstalter des Festes ist die rund 2000 Mitglieder umfassende Neue Bach-Gesellschaft in Leipzig. Verpflichtet sind: *Amalie Merz-Tunner* (Sopran), *H. J. Moser* (Bariton), *Johannes Willy* (Baß), *Philipp Jarnach* und *Eduard Erdmann* (Klavier), *Hans Bachem* (Orgel) u. a. Mit Unterstützung der Stadt Köln und des Kölner Bach-Vereins ist unter Leitung von Generalmusikdirektor *Hermann Abendroth* und Prof. *Heinrich Boell* ein großes dreitägiges Musikfest geplant, das unter Mitwirkung des Chors des Kölner Bach-Vereins, des Gürzenich-Chors (Konzertgesellschaft) und des Städtischen Orchesters eine Abendmusik in der Karthäuser-Kirche, eine Kammermusik mit selten zu hörenden Werken, ein Kantatenkonzert in der Christuskirche und ein Chor- und Orchesterkonzert mit der Kantate Nr. 119, dem Konzert für drei Klaviere, dem dritten Brandenburgischen Konzert und dem Zufriedengestellten Äolus vorsieht.

Das *Institut* für *Orgelbau*, *Glockenwesen*, *Kirchenbau*, einschließlich *Raumakustik*, und *Kirchenmusik* an der *Technischen Hochschule* und *Universität Berlin* (Vorsteher: Prof. *Biehle)* hat jetzt seine Tätigkeit erweitert durch ein *Colloquium* für diese Lehr- und Forschungsgebiete mit der Aufgabe, im akademischen Rahmen unmittelbar den *Fachkreisen* — im weitesten Sinne verstanden — Gelegenheit zur Behandlung schwebender Fragen, von Veröffentlichungen und Forschungsarbeiten auf unparteiischem Boden zu bieten.

Eine Reihe amerikanischer Konzertagenturen hat Kontrakte mit deutschen Künstlern für bereits abgeschlossene Konzerttourneen nach Amerika im kommenden Winter gestrichen. Betroffen davon wird auch der große Ostasien-Kontrakt mit der deutschen Tänzerin Mary Wigman, wobei der Neuyorker Agent Hurok als Grund für die Streichung angibt, daß sich *Mary Wigman* aktiv an der nationalsozialistischen Bewegung beteiligt habe. Andere Agenten gehen sogar soweit, von den deutschen Künstlern einen Revers zu verlangen, worin sie »ihrem Nichtübereinstimmen mit der gegenwärtigen deutschen Regierung Ausdruck verleihen« sollen (!!). Es scheint demnach höchste Zeit, daß die deutsche Kulturpropaganda im Auslande sich von deutschfeindlichen Agenturen grundsätzlich befreit, und

daß auch die Auslandstourneen deutscher Künstler künftig nur unter der Kontrolle einer deutschen Zentralstelle durchgeführt werden. Der sehr beliebte Tenor der Moskauer Oper, Kozlowski, war zu einem Konzert nach Gorki, früher Nischni Nowgorod, beordert worden, wo sich die größte russische Autofabrik befindet. Als Honorar verlangte er ein Auto. Das schlugen ihm die Behörden ab. Daraufhin trat er in *Streik*, und das Konzert mußte abgesagt werden. Er wird dafür in der russischen Presse wegen seiner eigennützigen Gesinnung gebrandmarkt.

Auf Anregung des Komponisten und Kapellmeisters *Heinz Dressel* beschloß der Lübecker Senat die Errichtung eines staatlichen Konservatoriums. Die Lehrtätigkeit wird schon am 1. Oktober dieses Jahres beginnen. Das neue Konservatorium gliedert sich in eine Singschule, eine Orchesterschule und ein Kirchen- und Schulmusikinstitut. In den Lehrkörper tritt eine Reihe Lübecker Privatmusiklehrer ein.

Papst Pius XI. hat dem Direktor der Wiener Staatsoper, *Klemens Krauß*, die Auszeichnung zuteil werden lassen, ihm durch den Wiener Apostolischen Nuntius sein Bild übermitteln zu lassen.

Wagner hat an den Verleger seiner »Gesammelten Schriften und Dichtungen« Fritzsch in Leipzig 126 Briefe geschrieben. Diese wertvollen Erinnerungen an den Bayreuther Meister werden von den jetzigen Besitzern zum Verkauf angeboten.

Aus Anlaß der Bayreuther Festspiele veranstaltete das Stadtgeschichtliche Museum im Alten Rathaus zu *Leipzig* eine Sonderausstellung von Originalhandschriften Richard Wagners.

Der Verein *»Wiener Sinfonie-Orchester«* hat sich aufgelöst. Ein Teil der Mitglieder will sich zu einem neuen Verein *»Wiener Sinfoniker«* zusammenschließen.

Der Preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat das bisher mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht verbundene »Archiv der Deutschen Musikorganisation«, Berlin - Charlottenburg, aufgelöst.

Wie mitgeteilt wird, dürfte die in Gründung begriffene *Deutsche Musiker- und Musikkammer* voraussichtlich auch *die Liebhabermusik* betreuen. Da auf diesem Gebiete noch keine Reichsorganisation besteht, ist gegenwärtig die vom Deutschen Gemeindetag geleitete Spitzenorganisation der öffentlichen und privaten Unternehmen ernster Musik, die Arbeitsgemeinschaft für Konzertwesen in Berlin, im Einvernehmen mit dem Reichskartell der Deutschen Musikerschaft damit beschäftigt, einen Reichsausschuß für Liebhaber-Musikvereine zu bilden, der gegebenenfalls später in die Deutsche Musiker- und Musikkammer übergeleitet werden soll.

Zum 70. Geburtstag von *Richard Strauß* plant die Berliner Staatsoper einen Richard-Strauß-Zyklus, der einen Überblick über das Lebenswerk des Meisters geben wird. Ein Teil der Werke wird neu inszeniert werden.

Für die neue Spielzeit ist an die Wiener Staatsoper der bisherige Karlsruher Musikdirektor *Joseph Krips* als Staatskapellmeister fest verpflichtet worden. Daneben wurden *Bruno Walter*, *Fritz Busch* und *Ettore Pannizza* von der Mailänder Scala als ständige Gastdirigenten verpflichtet.

Der Deutsche Sängerbund hat den Beschluß gefaßt, daß *mit Wirkung vom 1. September 1933* es den Vereinen des Deutschen Sängerbundes bei Vermeidung des *Ausschlusses* nicht mehr gestattet ist, Gesangwettstreite, bei denen Geldpreise gegeben werden, zu veranstalten oder mitzumachen; denn Geldpreise sind eines Vereins des Deutschen Sängerbundes unwürdig.

Im Königlichen Institut für Musik in London findet gegenwärtig eine kleine, äußerst sehenswerte Ausstellung von Brahms-Erinnerungen aus englischem Besitz statt, die von dem Musikgelehrten *Arthur F. Hill* zusammengebracht wurden.

In einem Rundbrief an mehrere Intendanten städtischer Theater in Preußen ersucht der Leiter des Amtlichen Preußischen Theaterausschusses, *Staatskommissar Hinkel*, die *Amtsbezeichnungen für musikalische Leiter* der Institute künftighin entsprechend den Entscheidungen des Ministerpräsidenten und des Kultusministers bei der Berliner Staatsoper zu handhaben. Die amtlichen Benennungen haben infolgedessen, soweit noch nicht geschehen, zu lauten: 1., 2. oder 3. Kapellmeister der Stadt.

Vom 16. bis 21. Oktober 1933 veranstaltet das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht eine musikpädagogische Woche im Johannesstift Spandau. Im Mittelpunkt dieser Arbeitswoche steht die praktische Einführung in die Tonwortsprache von Carl Eitz. Der Arbeitsplan umfaßt die Hauptgebiete der praktischen Musikerziehung: von den Kinderrufen über die Einführung in Dur-Geschlecht und Notenschrift bis zu der Behandlung von Kirchenlied und nationalem

Lied und der Verwendung des Tonwortes in der Instrumentalmusik.

Die internationale Brucknergesellschaft hält im Oktober in München, der künstlerischen Heimat Anton Bruckners, ihr diesjähriges großes Fest ab.

Die Stadt *Florenz* schreibt für das Jahr 1934 einen *Preis* für die beste Arbeit über die Beziehungen der *florentinischen Kunst* — Musik und Plastik — zum *Auslande* aus. Als Sprachen, in denen die Abfassung genehmigt ist, hat man Italienisch, Deutsch, Englisch, Französisch, Spanisch und Lateinisch gewählt. Ausländische Teilnehmer müssen am 31. August des kommenden Jahres über 20 und unter 30 Jahre alt sein.

Die Schweiz ist der einzige europäische Staat, der keine offizielle Nationalhymne besitzt. In deutschsprachigen Gegenden singt man bei festlichen Anlässen wohl auf die »Heil-dir-im-Siegerkranz«-Melodie das Lied »Rufst du mein Vaterland«, das sich aber wegen seines blutrünstigen Textes nie durchgesetzt hat. Seit Jahren werden Vorschläge diskutiert, ohne dem Ziel einer Hymne für den Schweizer deutscher, französischer und italienischer Sprache auch nur einen Schritt nähergekommen zu sein. Jetzt ist die Diskussion erneut in Gang gekommen durch einen »Verein für eine Schweizer Nationalhymne«, der im ganzen Land Fragebogen versendet, um die Stimme des Volkes zu ergründen. Außer einem Lied von Zwyssig und einer mitreißenden und schwungvollen Melodie von Otto Barblan, der man den alten Text von »Ruftst du mein Vaterland« unterlegen will, wird Hermann Suters »Unsere Berge« empfohlen, deren Text, von Bernoulli verfaßt, die Naturschönheiten der Schweiz preist und ein patriotisches Bekenntnis enthält. Auf der anderen Seite dringt das Horst-Wessel-Lied immer weiter ins Volk. Die Schweizer Nationalsozialisten haben zu der bekannten Melodie einen volkstümlichen Text geschrieben, der in der Erneuerung des Rütli-Schwures ausklingt.

Der 21. November soll in diesem Jahre als Tag der deutschen Hausmusik begangen werden. Alle Volksschichten sollen an diesem Tage ihr Bekenntnis zur lebendigen Musik, zum eigenen Musizieren ablegen und zusammenwirken zur Neubelebung artechter häuslicher Musikkultur. Nicht allein in den großen Städten, in allen deutschen Gauen, in Stadt und Land, von der Reichshauptstadt bis ins kleinste Dorf sollen am 21. November Hausmusikabende, Hauskonzerte, Schulfeiern, Rundfunksendungen, Ausstellungen usw. das ganze deutsche Volk den Wert der Hausmusik empfinden lassen. Veranstaltet wird der Tag der deutschen Musik von der »Arbeitsgemeinschaft deutscher Berufsverbände zur Förderung der Musikpflege«, der Spitzenorganisation der Großverbände der deutschen Komponisten, Tonkünstler und Musiklehrer, des Musikverlages und der Musikalienhändler sowie der Musikindustrie, in Verbindung mit dem Reichskartell der deutschen Musikerschaft und dem Kampfbund für deutsche Kultur und ihren örtlichen Vertretungen.

Das Pommersche Volksliederarchiv wendet sich an alle Pommern mit der Bitte um Mitteilung von pommerschen Heimatliedern. Es handelt sich um Lieder, die bei den verschiedensten Anlässen gern gesungen werden und in denen die Schönheit und Eigenart des pommerschen Landes Ausdruck finden.

In mehreren größeren Orten der Schweiz sind Organisationen des Kampfbundes für deutsche Kultur ins Leben gerufen worden. Weitere Gründungen werden in nächster Zeit erfolgen. Die Gründungen sind aus der Erkenntnis der Notwendigkeit entstanden, auch im Ausland stärker als bisher den Kampf für die Verteidigung deutscher Kulturgüter aufzunehmen.

Die Kaiserliche Hochschule für Musik in *Tokio* richtete einen Ausbildungskursus für Dirigenten unter Leitung von Klaus Pringsheim ein, der mit seinen Konzerten steigendes Interesse für deutsche Musik erweckt.

Die Deutsche Musikbühne, die bekanntlich in der letzten Spielzeit als einzige deutsche Wanderoper in allen Teilen Deutschlands und im europäischen Ausland ganz außerordentlich künstlerische Erfolge erzielt hatte, ist — wie das Theater-Tageblatt meldet — erfreulicherweise nun auch für das neue Jahr gesichert. Sie ist in Form eines eingetragenen Vereins neu konstituiert worden und führt künftig den Namen »Deutsche Musikbühne e. V.«

Mit Hilfe der unter der Präsidentschaft von Staatskommissar Hans Hinkel soeben neugestalteten »*Gesellschaft für deutsche Kultur e. V.*« unternimmt Frau *Vera v. Falkenhayn-Groeben* eine Reihe von Liederabenden im westpreußischen Grenzgebiet und Danzig.

In *St. Germain* ist ein *Denkmal für Claude Debussy* eingeweiht worden.

Die Königliche Musikhochschule hat der Königin von England den Titel eines *Doktors der Musik h. c.* verliehen.

Im Rahmen des Tutzinger Brahms-Festes ist an der Hindenburg-Promenade ein Denkstein zur

Erinnerung an den Aufenthalt des Meisters am Starnberger See errichtet worden.

Vom 2. bis 7. Oktober findet unter Leitung von Dr. *Rudolf Bode* und *Oscar Fitz-Wien* eine *Tagung »Musik und Bewegung«* statt, deren Zweck die Klärung der Wechselbeziehung von Musik und körperlicher Bewegung durch Unterricht, Vorträge, Instrumentalspiel, Chorsingen und Aussprache ist. Die Tagung ist offen für jedermann.

PERSONALIEN

Hans Chemin-Petit wird mit Wirkung vom 1. Oktober 1933 in den Staatlichen Prüfungsausschuß für Organisten und Chordirigenten berufen.

Arnold Ebel wurde 50 Jahre alt.

Musikdirektor *Dr. Folkerts* (Essen) ist mit der Betreuung der Gelsenkirchener Musikveranstaltungen und mit der Leitung des Kammerchors und des Kammerorchesters beauftragt worden. Dr. Folkerts hat mehrere Jahre in *Düsseldorf* gelebt.

Furtwänglers Solisten. Josef Hofmann, der im Jahre 1895 der Solist des 1. Nikisch-Konzerts war und seit dem Weltkrieg nicht mehr in Europa aufgetreten ist, wurde von *Wilhelm Furtwängler* als Solist des 3. Philharmonischen Konzerts eingeladen. Josef Hofmann, der einzige Schüler Rubinsteins, gilt in Amerika, wo er in den letzten Jahrzehnten sein Hauptwirkungsfeld gefunden hatte, als einer der größten Pianisten unserer Zeit. Die übrigen Solisten der Philharmonischen Konzerte der kommenden Saison sind u. a. *Gieseking, Lotte Lehmann, Arrigo Pellicia Alma Moodie* und *Riele Queling, Cortot, Backhaus, Grümmer.*

Der bisherige Wiesbadener Intendant *Berg-Ehlert* wurde als Generalintendant der städtischen Bühnen in Breslau bestätigt. Der ursprünglich für Breslau vorgesehene Intendant *Robert Maisch* soll vom Preußischen Minister des Innern eine besondere Aufgabe zugewiesen erhalten. Die Wiesbadener Bühne (Nassauisches Landestheater) übernimmt *Carl von Schirach.*

Maria Ivogün hat sich mit *Michael Raucheisen* in Andechs am Ammersee, in aller Stille vermählt. Frau Ivogün war in erster Ehe mit Kammersänger Karl Erb verheiratet.

In der kommenden Spielzeit ist *Maria Ivogün* für zehn Celebrity-Konzerte nach England verpflichtet worden.

Der Violinpädagoge *Maxim Jacobsen* ist vom Bostoner Konservatorium und den National Associated Studios of Music berufen worden, an Stelle des Altmeisters Ottokar Sevcik die Violinkurse dort zu leiten.

Otto Jochum, der Komponist des Oratoriums »Der jüngste Tag« und zahlreicher Chöre, wurde zum Leiter der Augsburger Singschule ernannt.

Paul Ketteler ist als erster Kapellmeister für das Plauener Stadttheater verpflichtet worden.

Erich Kleiber ist von der Philharmonischen Gesellschaft in Brüssel verpflichtet worden, in der kommenden Spielzeit fünf Abonnementskonzerte in Brüssel zu leiten. Kleiber hatte bereits in der vorigen Spielzeit großen künstlerischen Erfolg in Brüssel mit der Aufführung von Beethovens Neunter.

Otto Klemperer dirigierte bei der Salzburger Hochschulwoche ein Konzert.

Gerhard Krause hielt einen *einstündigen Vortrag in deutscher Sprache* über die neue deutsche Musik und Theaterkunst im *estnischen* Sender. Es ist das erstemal, daß in einem Auslandssender über neue deutsche Kunst gesprochen wurde. Auch im lettischen Rundfunk sprach Gerhard Krause erstmalig in deutscher Sprache.

Werner Ladwig, der nach Erlöschen seines Gastvertrags mit der Städtischen Oper Berlin höchst erfolgreich in Frankfurt a. M. gastiert hatte, hat die dortigen Engagementsverhandlungen abgebrochen und wird in der nächsten Spielzeit lediglich als Dirigent der *Dresdener Philharmonie und Singakademie* wirken.

Fritz Mahler wurde eingeladen in Kiew eine Reihe von Sinfoniekonzerten zu dirigieren. Er wird dort die Polka und Fuge aus Schwanda, Ritmia ostinata von *Wladimir Vogel* und die Festouvertüre von *Peder Gram* zur Erstaufführung bringen.

Generalmusikdirektor *Erich Orthmann* wurde vom Senat der Stadt *Danzig* zum *Referenten* für Theater und Musik und zum *Generalintendanten* des Stadttheaters berufen.

Die Funkstunde Berlin hat den jungen italienischen Dirigenten *Oreste Piccardi* eingeladen, im Oktober ein Konzert mit Werken italienischer Komponisten zu dirigieren.

Hans Salger, der frühere Dortmunder Kapellmeister, wurde an das Hagener Stadttheater verpflichtet.

Rudolf Scheel wurde vom Staatskommissar Hinkel als *künstlerischer Leiter der Staatlichen Deutschen Musikbühne Berlin*, die unter dem Protektorat des Staatskommissars selbst steht, berufen.

Heinrich Schlusnus hat sich in Bayreuth mit der Tochter des Generals Kuhl, Frau *Anne May*, vermählt.

Otto Siebert, ein Schüler *Paul Graeners*, wurde neben *Paul van Kempen* an die »Deutsche Musikbühne« verpflichtet.

Der Stuttgarter Kapellmeister *Swarowsky* wurde an das Braunschweigische Landestheater verpflichtet. Swarowsky wird dem ersten Kapellmeitser Czernik gleichgeordnet sein. Die Stelle des nach Karlsruhe gegangenen Generalmusikdirektors Klaus Nettstraeter wird für die kommende Spielzeit nicht wieder besetzt werden. Später soll an die Stelle des Generalmusikdirektors ein Landeskapellmeister treten.

Otto Volkmann, der bisherige Osnabrücker Musikdirektor, ist auf Grund seines Probekonzerts zum Generalmusikdirektor der Stadt Duisburg berufen worden.

Hans Weisbach hat einen Ruf als Generalmusikdirektor des Mitteldeutschen Rundfunks in *Leipzig* angenommen.

Die Altistin *Claire Winzler* wurde eingeladen, im *Ostmarkenrundfunk* Lieder von Pfitzner und Schillings sowie in der Abteilung »Zeitgenössische Musik« der *Funkstunde* Gesänge von Ernst Schliepe vorzutragen. Generalmusikdirektor *Schuricht* hat die Künstlerin ferner für die Altpartie in Verdis Requiem (Bußtagsaufführung in Wiesbaden) verpflichtet.

TODESNACHRICHTEN

Simon Breu, der bekannte Komponist vieler volkstümlicher Männerchöre, Kommerslieder und Schulgesangwerke, ist in Bad Brückenau im Alter von 75 Jahren gestorben. Er stammte aus Simbach am Inn, war zunächst Lehrer an den Taubstummenanstalten zu Straubing und Würzburg, Dirigent des Würzburger Sängervereins und seit 1894 Lehrer für Chorgesang und Theorie am Würzburger Staatskonservatorium. 1907 erhielt er den Professortitel und wurde stellvertretender Direktor sowie später Inspektor für den Musikunterricht an den höheren Schulen Nordbayerns. Das deutsche Chorwesen verliert in Breu einen erfahrenen Fachmann und tatkräftigen Förderer.

Auf *Mackinac Island* bei *Detroit* im Staate Michigan ist Frau *Stephanie Gott*, eine *Großnichte Franz Schuberts*, gestorben.

Der französische Komponist *Paul Hillemacher* ist in Versailles gestorben. Von seinen Opern und Operetten dürften »Circe« und »Fra Angelico« die bekanntesten sein. Hillemacher gehört zu den zahlreichen, außerdeutschen Tonkünstlern, die am Großh. Hoftheater zu Karlsruhe unter Felix Mottl Pflege und Förderung erfuhren.

In *Neuenburg* (Schweiz) ist der bekannte Schweizer Komponist und Musikschriftsteller Professor *Louis Kelterborn* im Alter von 42 Jahren gemeinsam mit seiner Gattin Bessie geb. van Sautter freiwillig aus dem Leben geschieden. Kelterborn, der als Sohn eines aus Basel stammenden Juristen und Musikers in Boston geboren war, erhielt dort und später in der Schweiz seine musikalische Ausbildung. Er gehörte zu den fruchtbarsten der jüngeren Schweizer Komponisten. Von seinen zahlreichen Werken für Chor und Orchester sind zwei zur Uraufführung in Darmstadt gelangt; das »Große Vaterunser« wurde unlängst in der Darmstädter Stadtkirche durch den Evang. Kirchengesangverein Offenbach unter Musikdirektor Lembke (Frankfurt) aus der Taufe gehoben. Als Mitarbeiter fast aller deutschen Musikzeitschriften genoß Kelterborn besondere Wertschätzung.

J. Menzen, Stadtorganist, Komponist, 51 Jahre, † in Düsseldorf am 6. August.

Georg Meßner, Komponist evangelischer Kirchenchöre und Mitbearbeiter an der offiziellen Chorordnung evangelischer Kirchen, ist in Berlin gestorben.

Prof. *Dr. Ludwig Neubeck* †.

Kammersänger *Robert Philipp*, der viele Jahrzehnte der Berliner Hofoper und späteren Staatsoper als Tenor angehörte, ist im Alter von 81 Jahren gestorben. Rund sechs Jahrzehnte war er auf der Bühne tätig und ist wohl der berühmteste Darsteller des »Eisenstein« (»Fledermaus«).

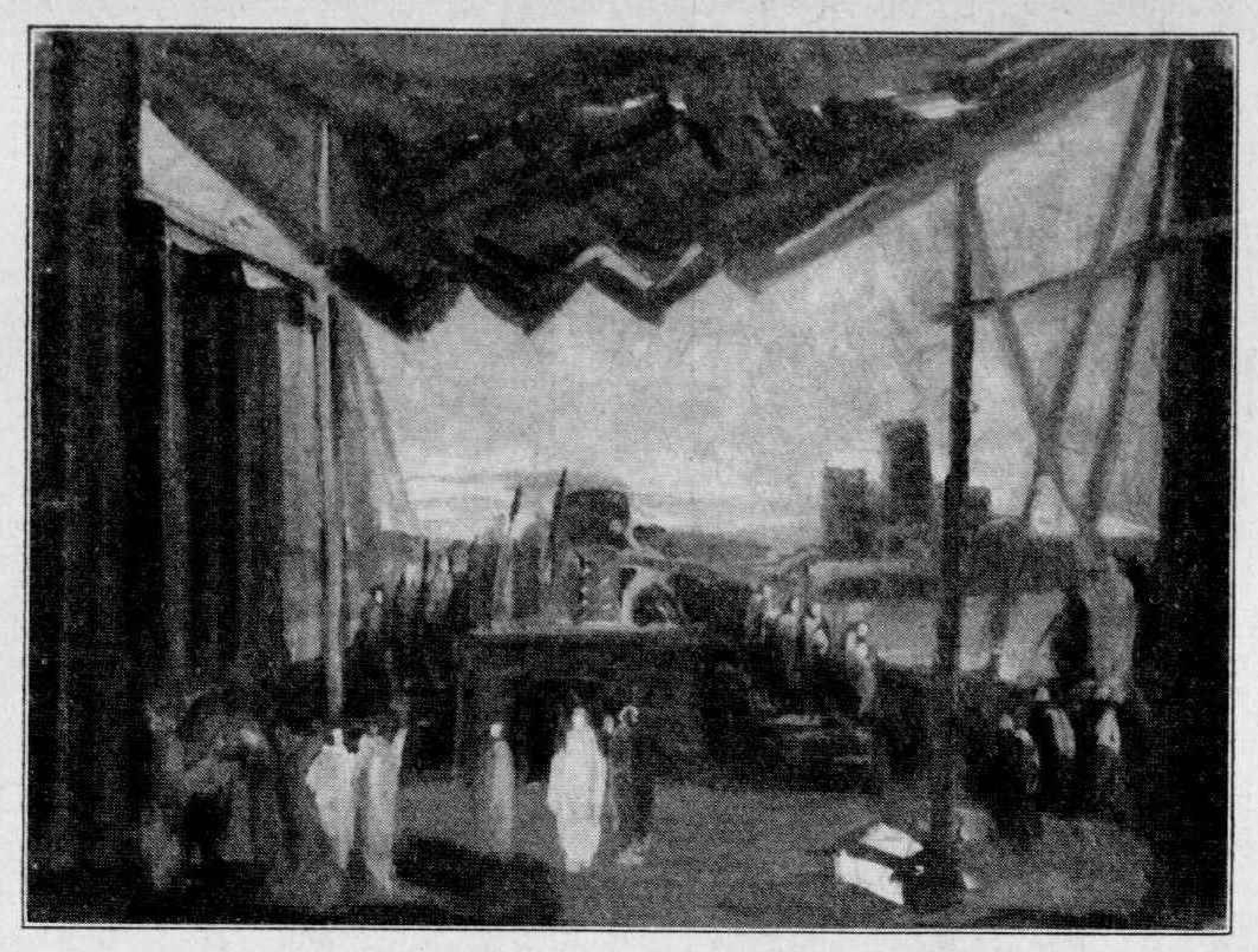
In Meran starb der bekannte Pianist und Komponist Professor *Eduard Schütt*. Er ist als Pianist in Amerika und Europa viel gefeiert worden und hat sich auch als Komponist von Klavierwerken einen Namen gemacht. Er ist 77 Jahre alt geworden.

Verantwortlicher Schriftleiter: Johannes Günther, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

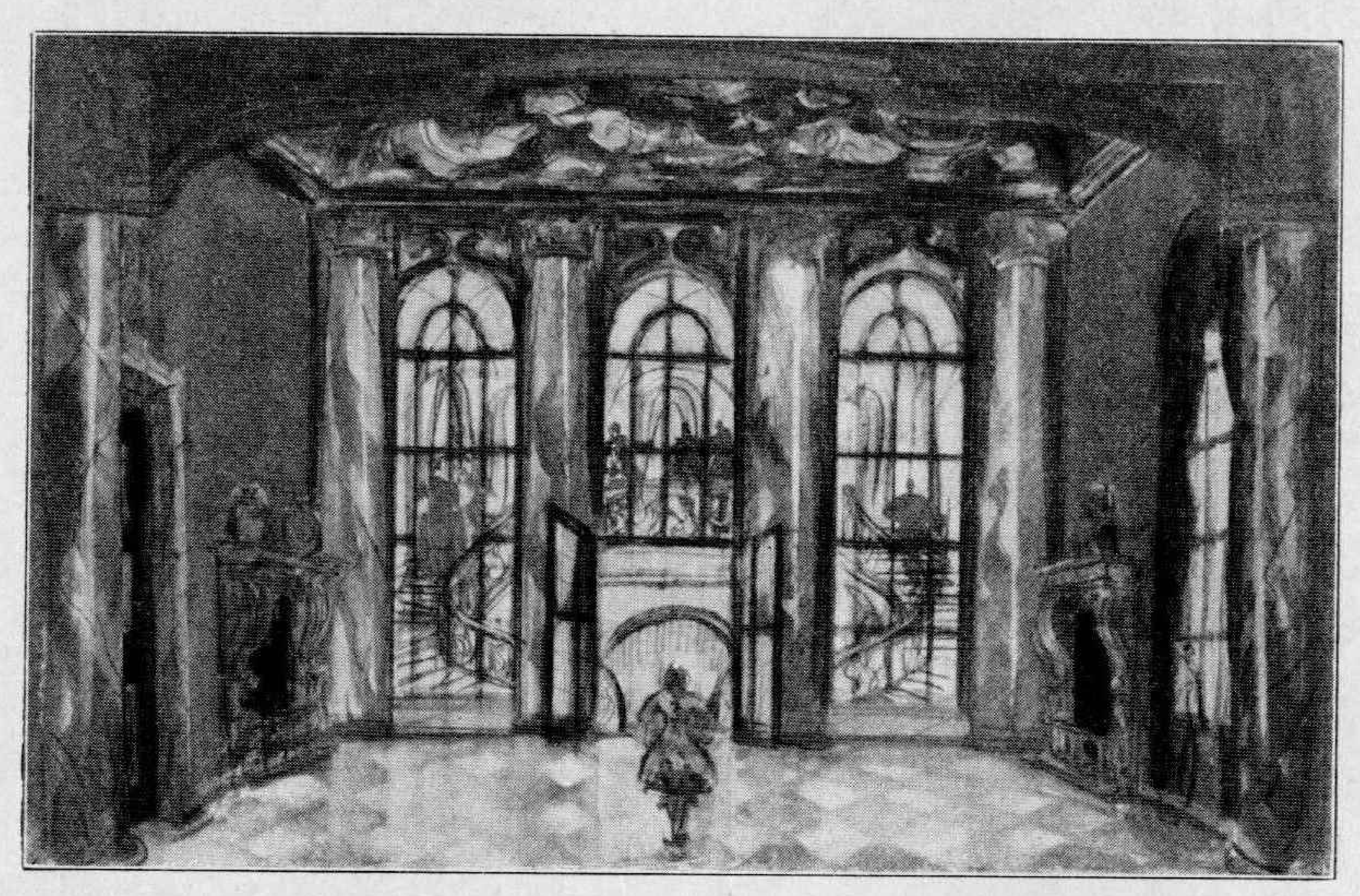
Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Postoffice New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig



Tristan und Isolde: Erster Akt
(Stadttheater Leipzig)



Der Rosenkavalier: Zweiter Akt
(Stadttheater Königsberg)

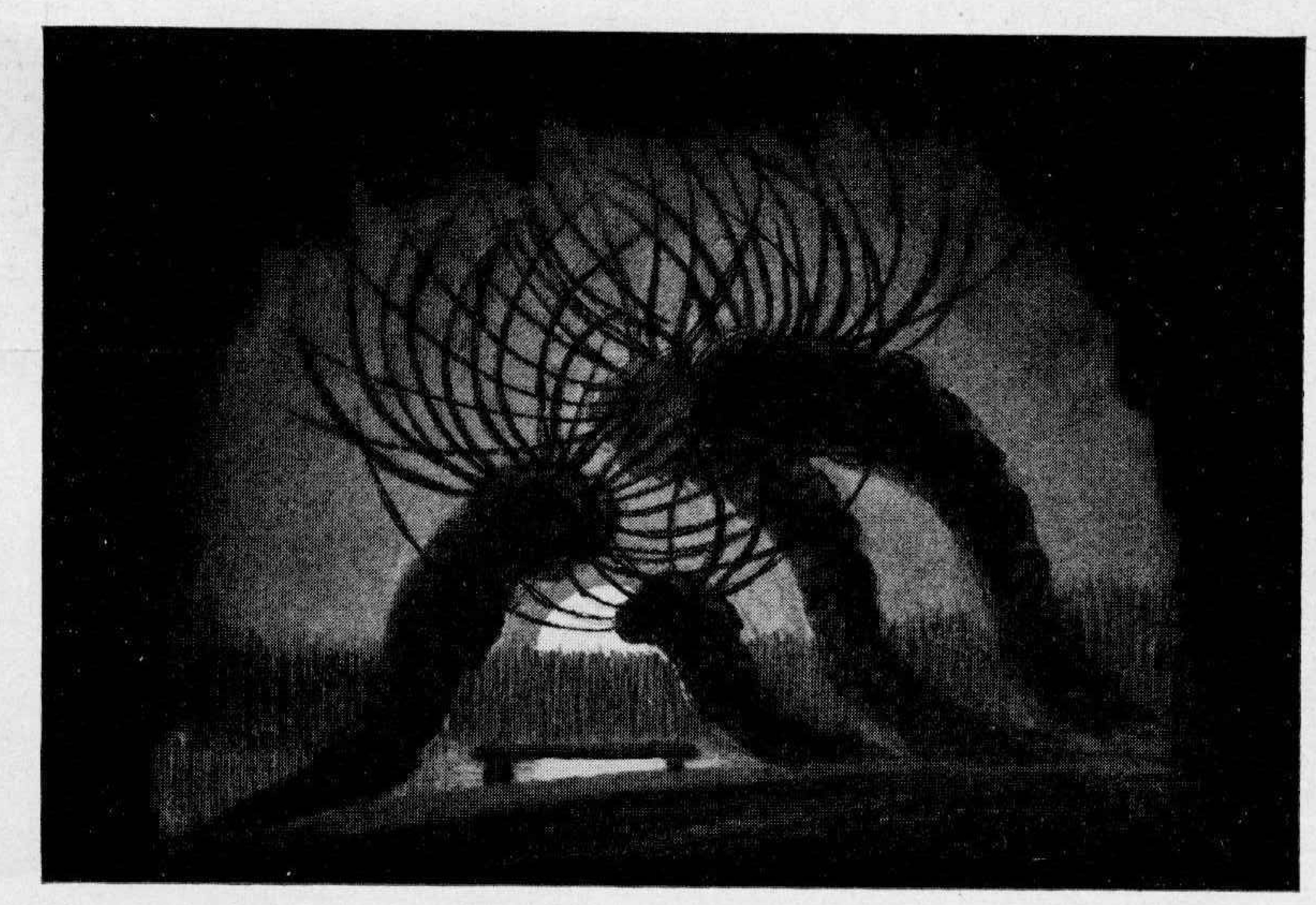


Die lustigen Weiber von Windsor: Erster Akt

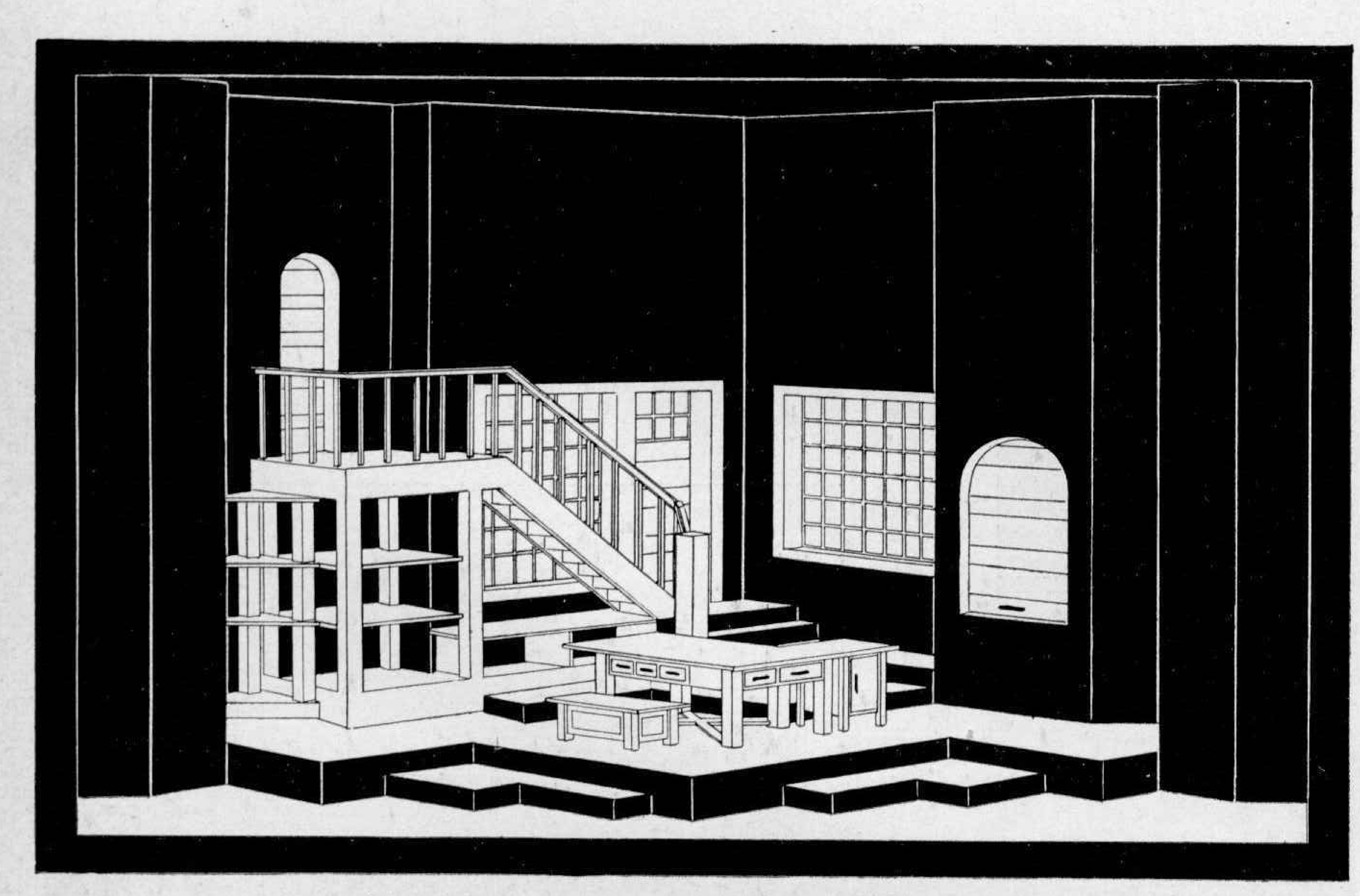
ENTWÜRFE ZU BÜHNENBILDERN VON ALEXANDER BARANOWSKY



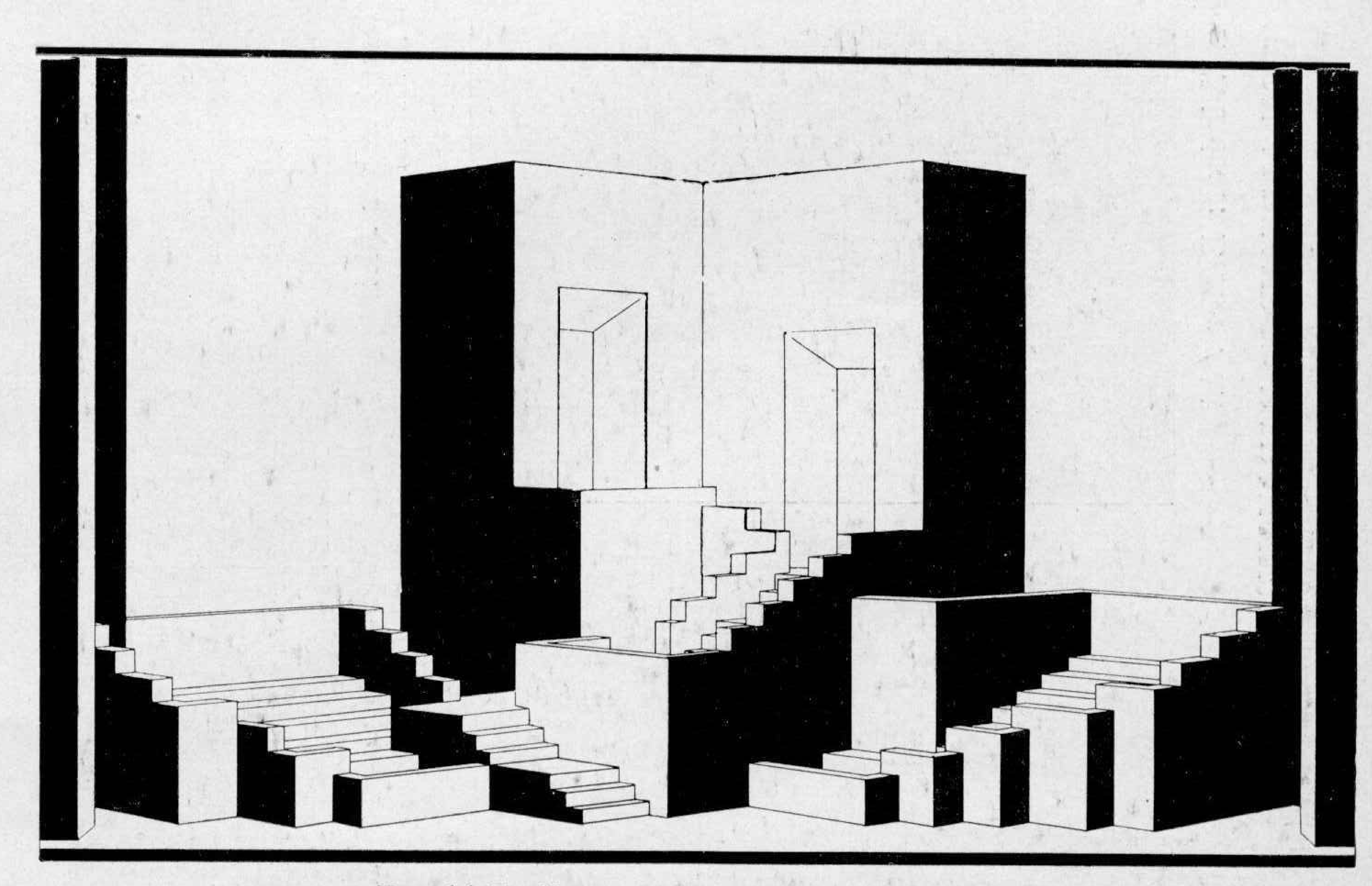
Panos Aravantinos: Bergs »Wozzeck«, III. Akt, 2. Bild



Panos Aravantinos: Bergs »Wozzeck«, I. Akt, 2. Bild

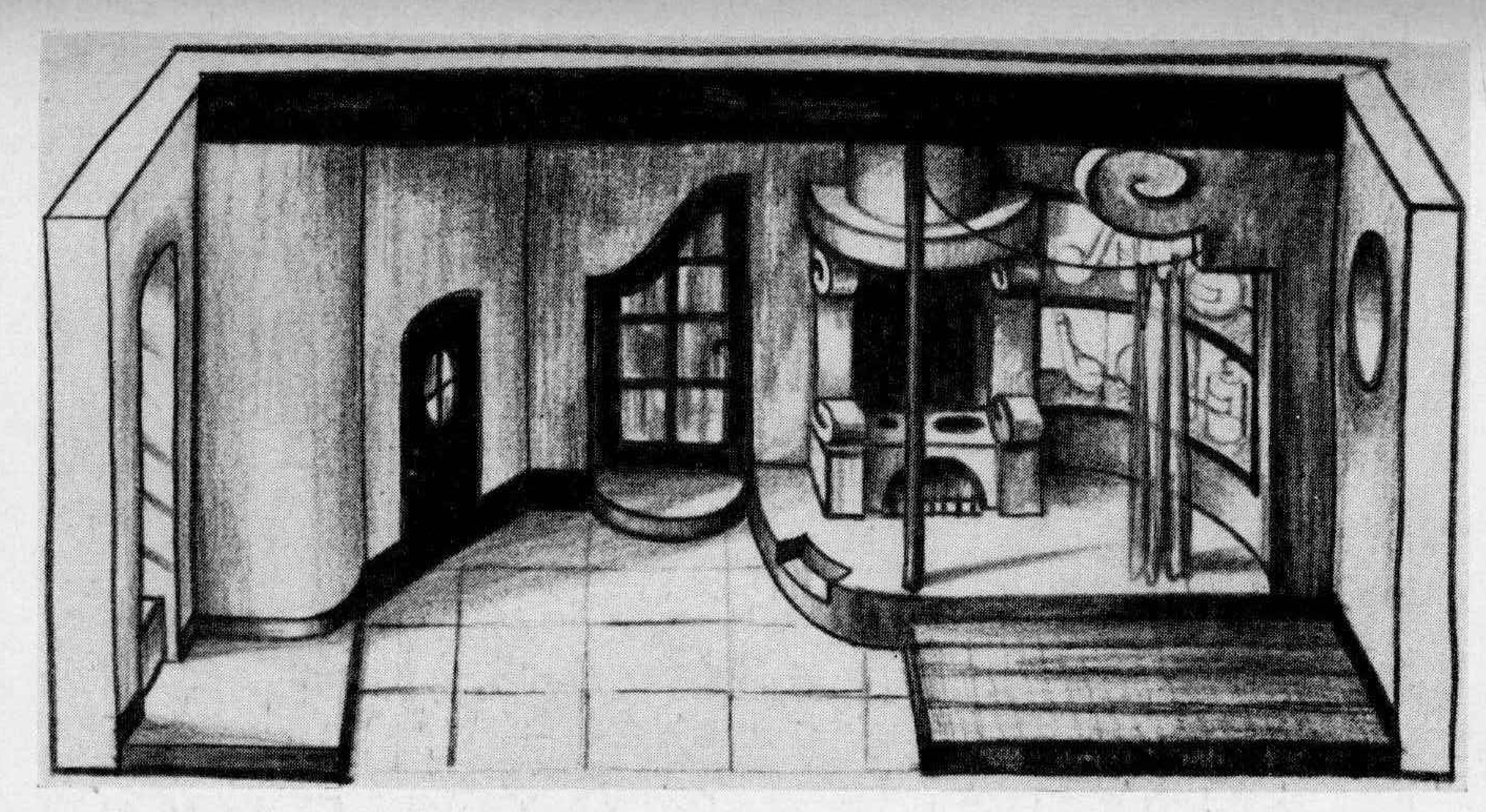


Ewald Dülberg: Hindemiths »Cardillac«, II. Akt

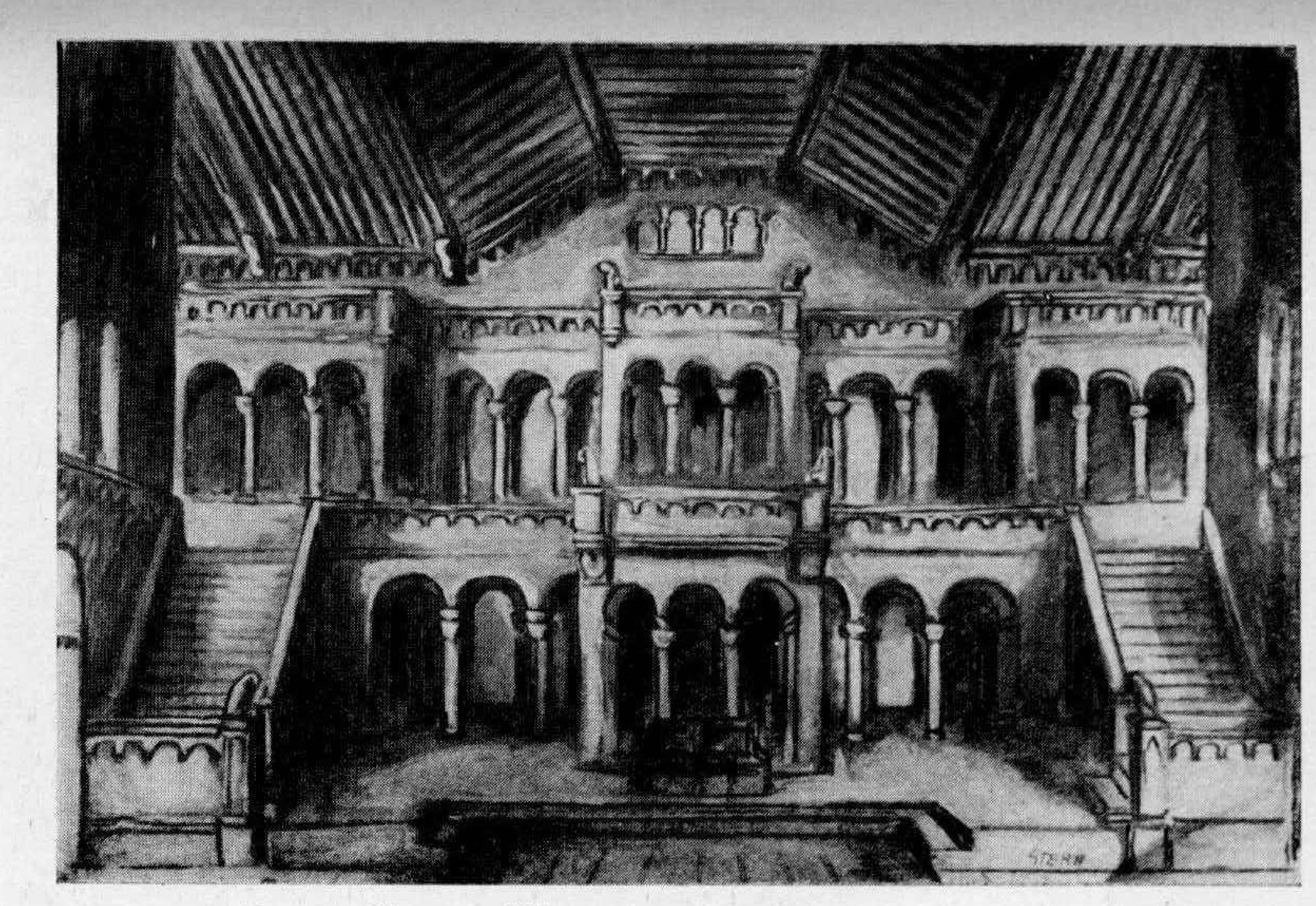


Ewald Dülberg: Strawinskijs »Oedipus«

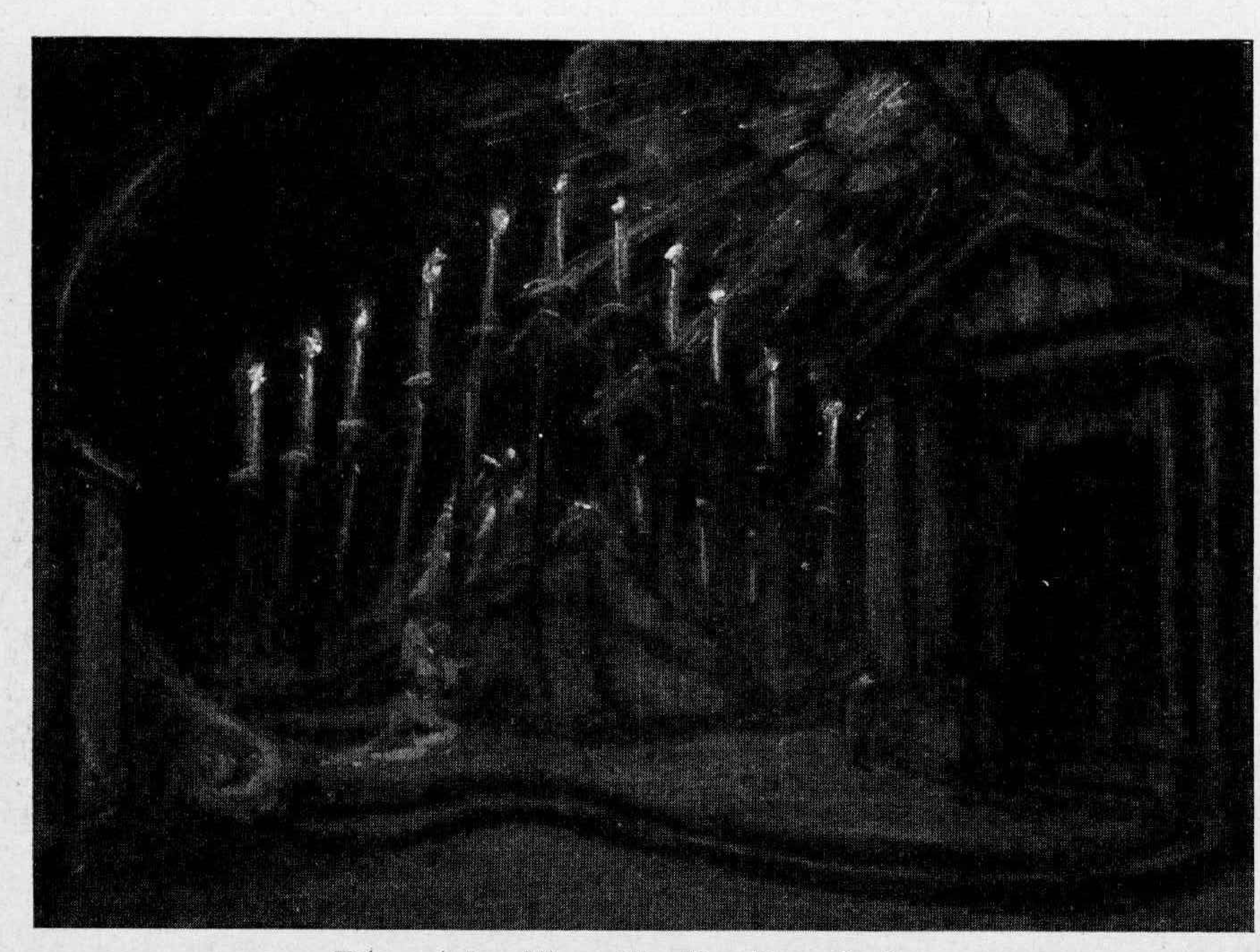
ENTWÜRFE ZU BÜHNENBILDERN FÜR DIE BERLINER OPERNHÄUSER



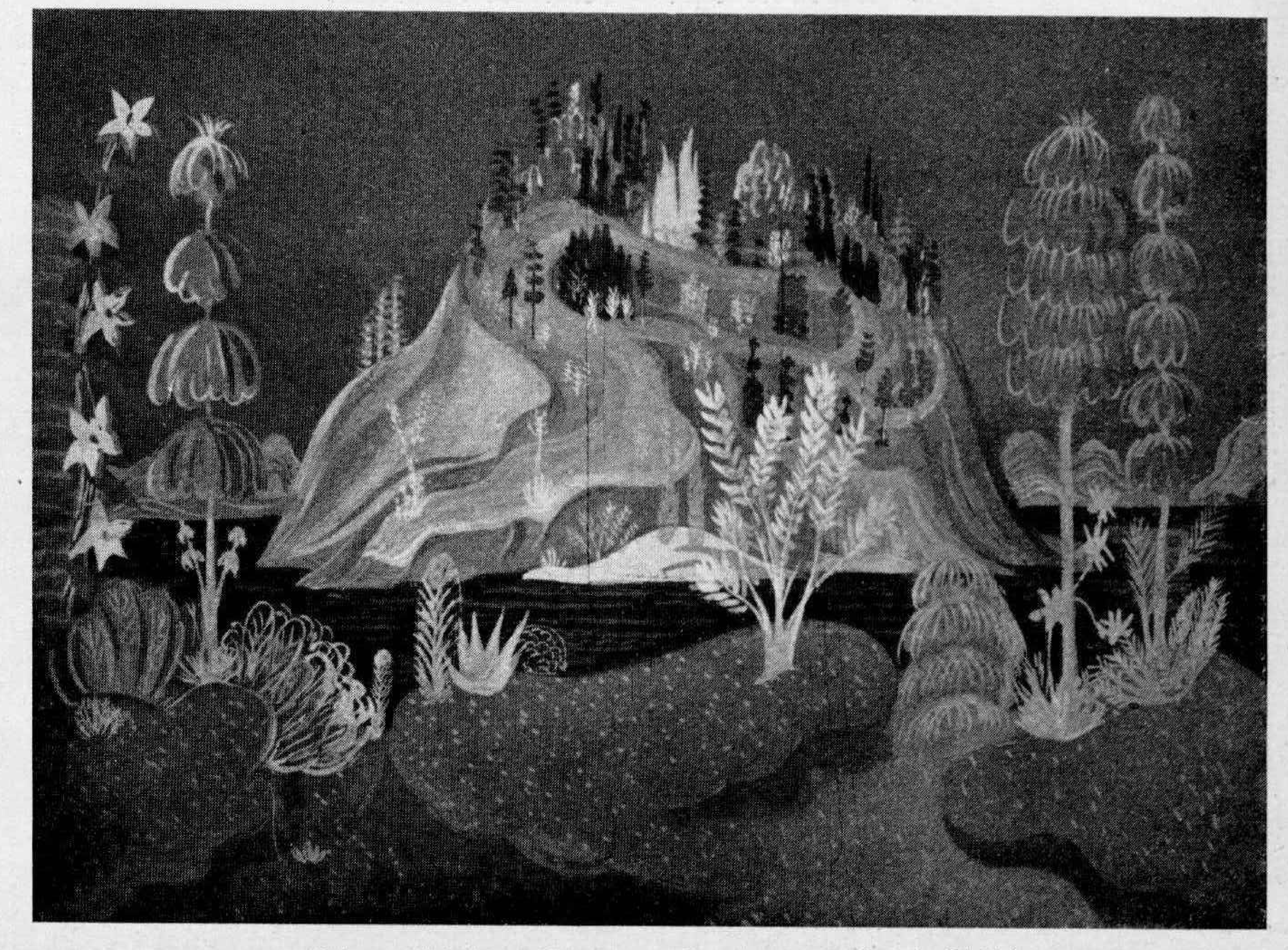
Lothar Schenk von Trapp: Pfitzners »Herz«, 1. Bild



Ernst Stern: Wagners »Tannhäuser«, 2. Akt

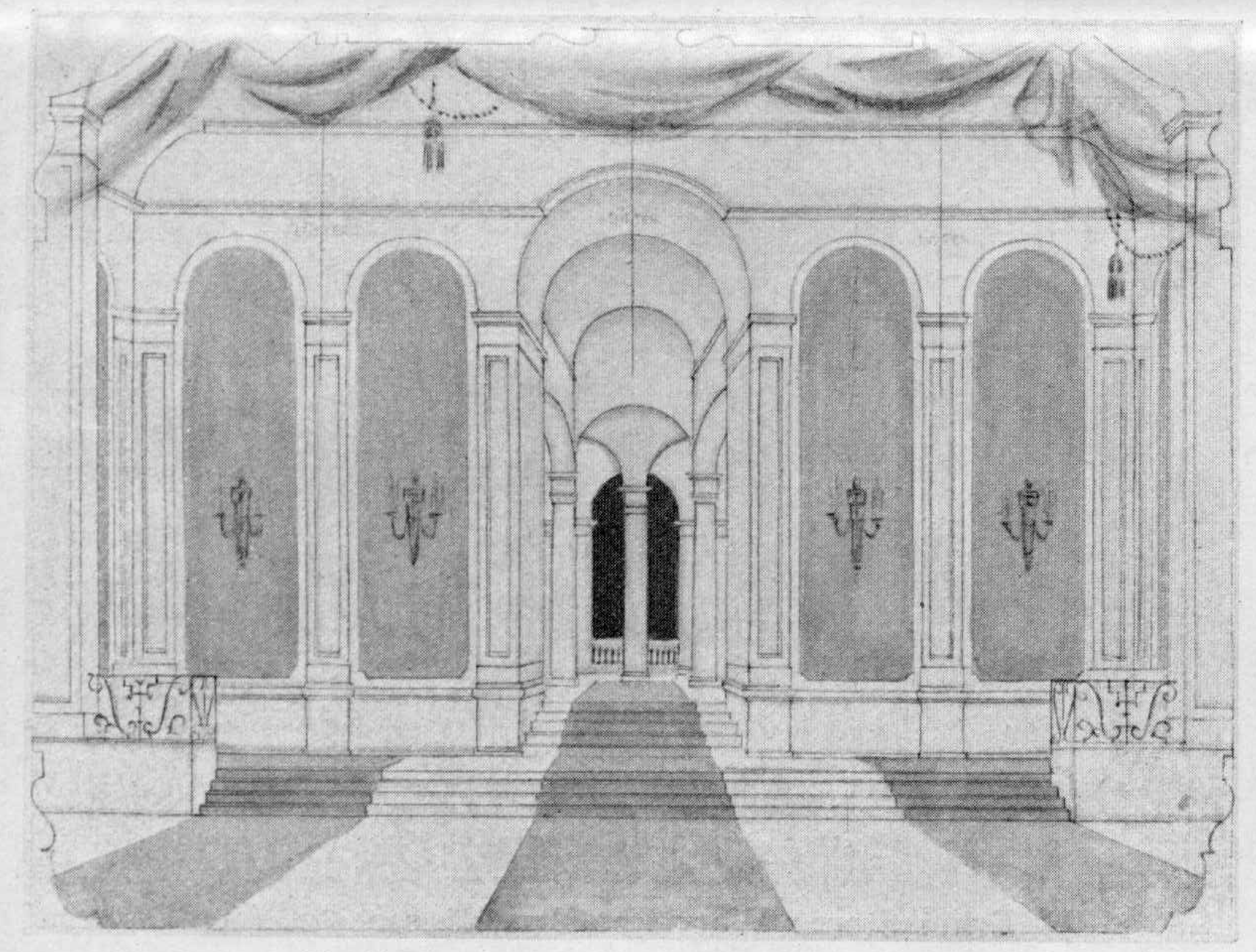


Eduard Loeffler: Verdis »Don Carlos«



César Klein: Glucks »Orpheus«, Schlußbild

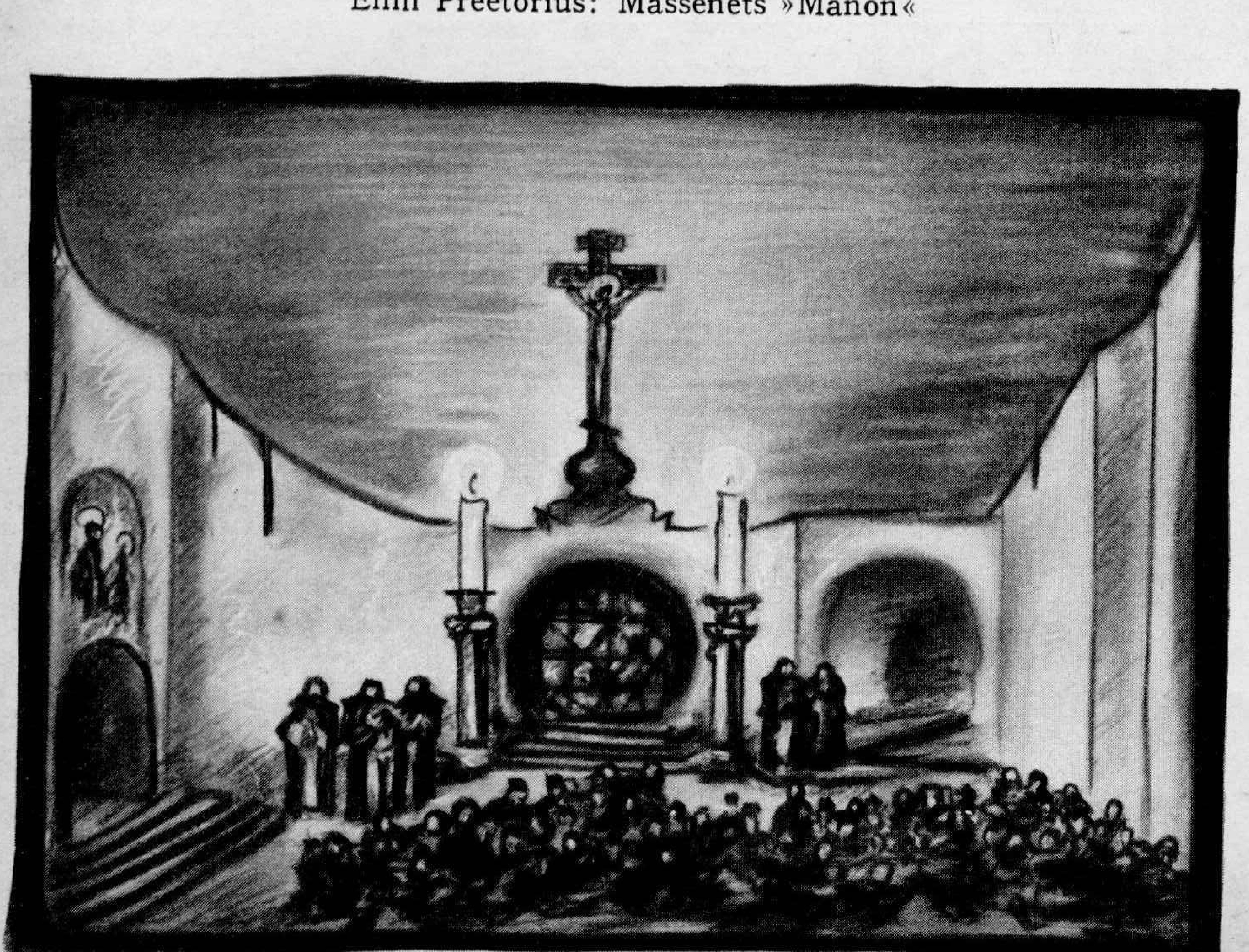
ENTWÜRFE ZU BÜHNENBILDERN FÜR DIE BERLINER OPERNHÄUSER

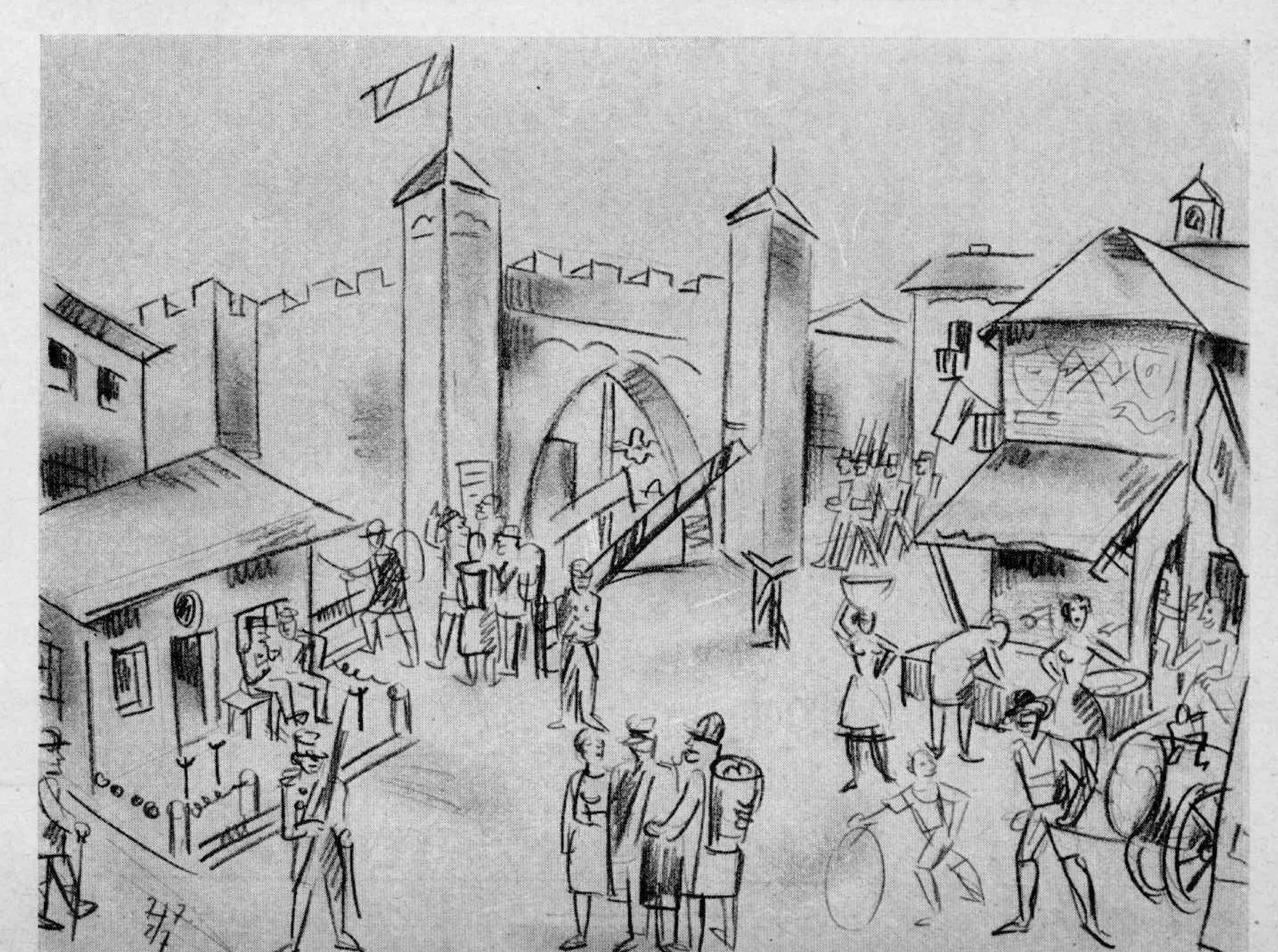


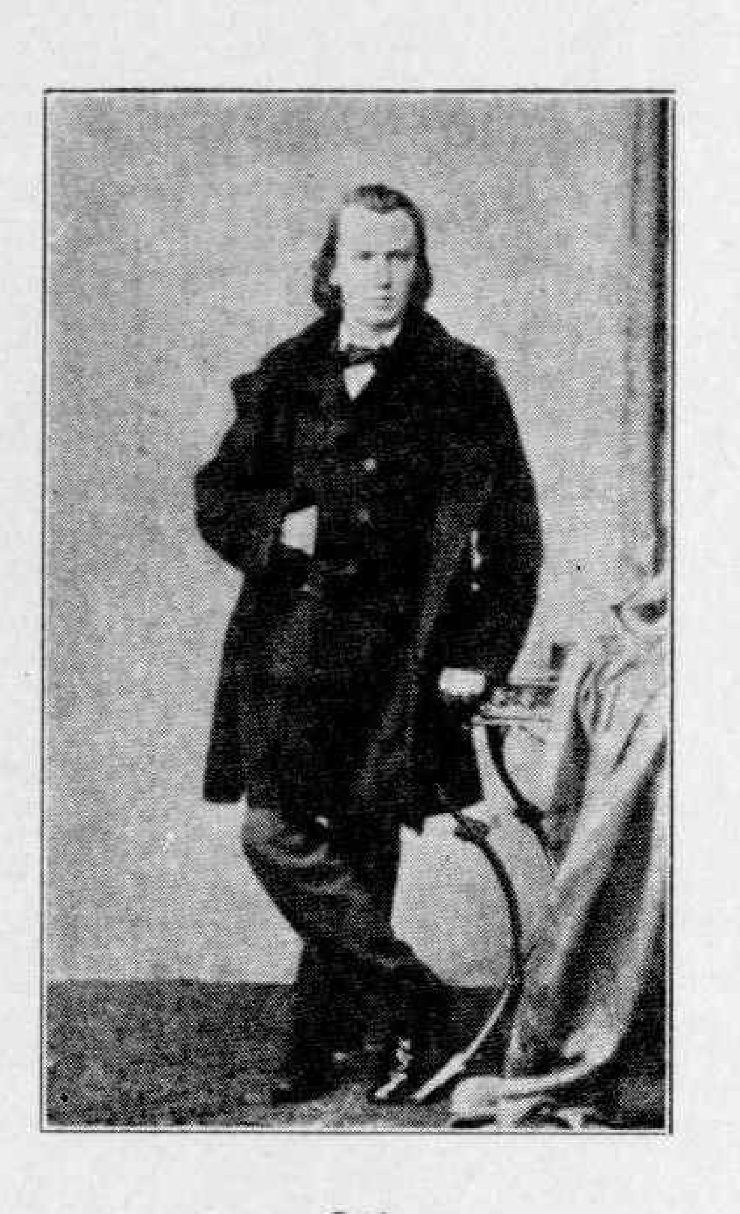
Emil Preetorius: Massenets »Manon«



Panos Aravantinos: Verdis »Macht des Schicksals«, 9. Bild



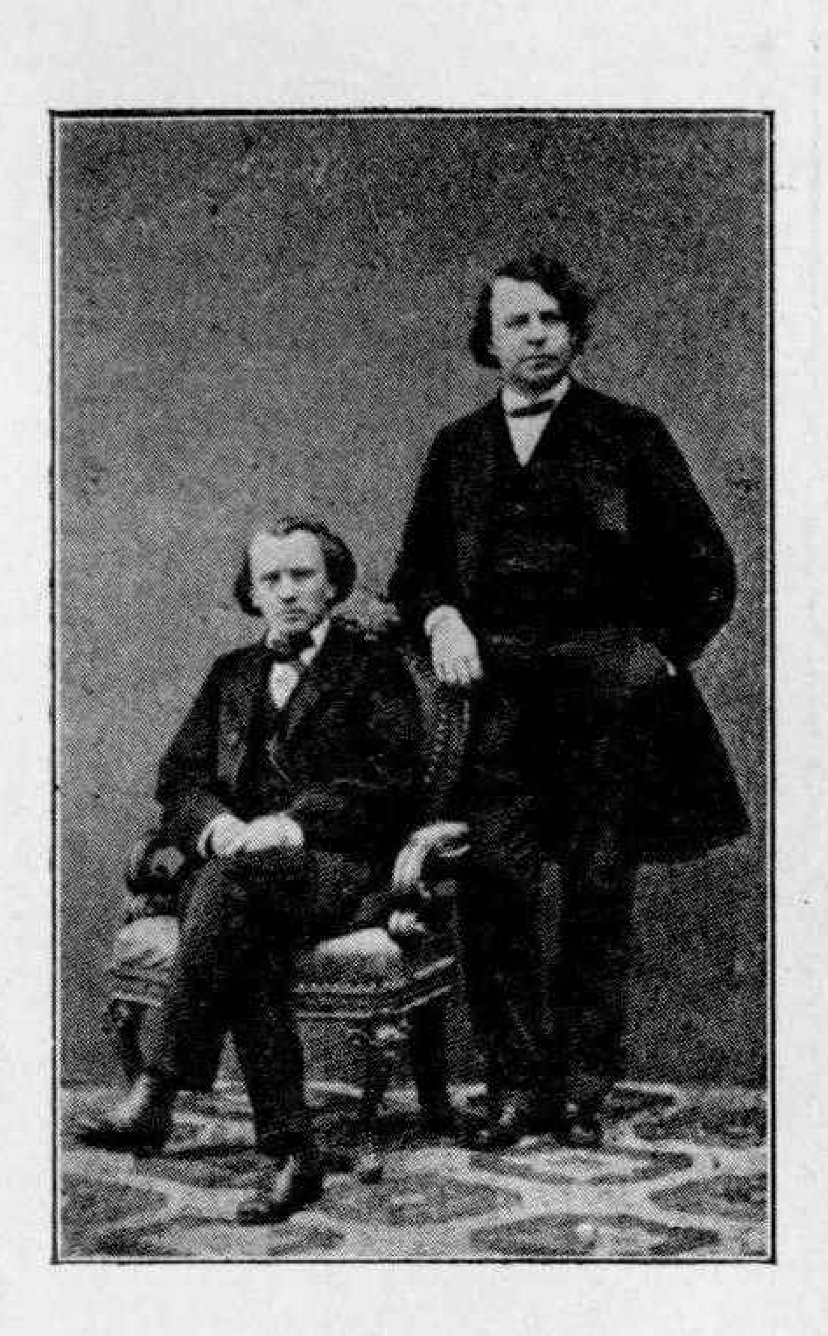




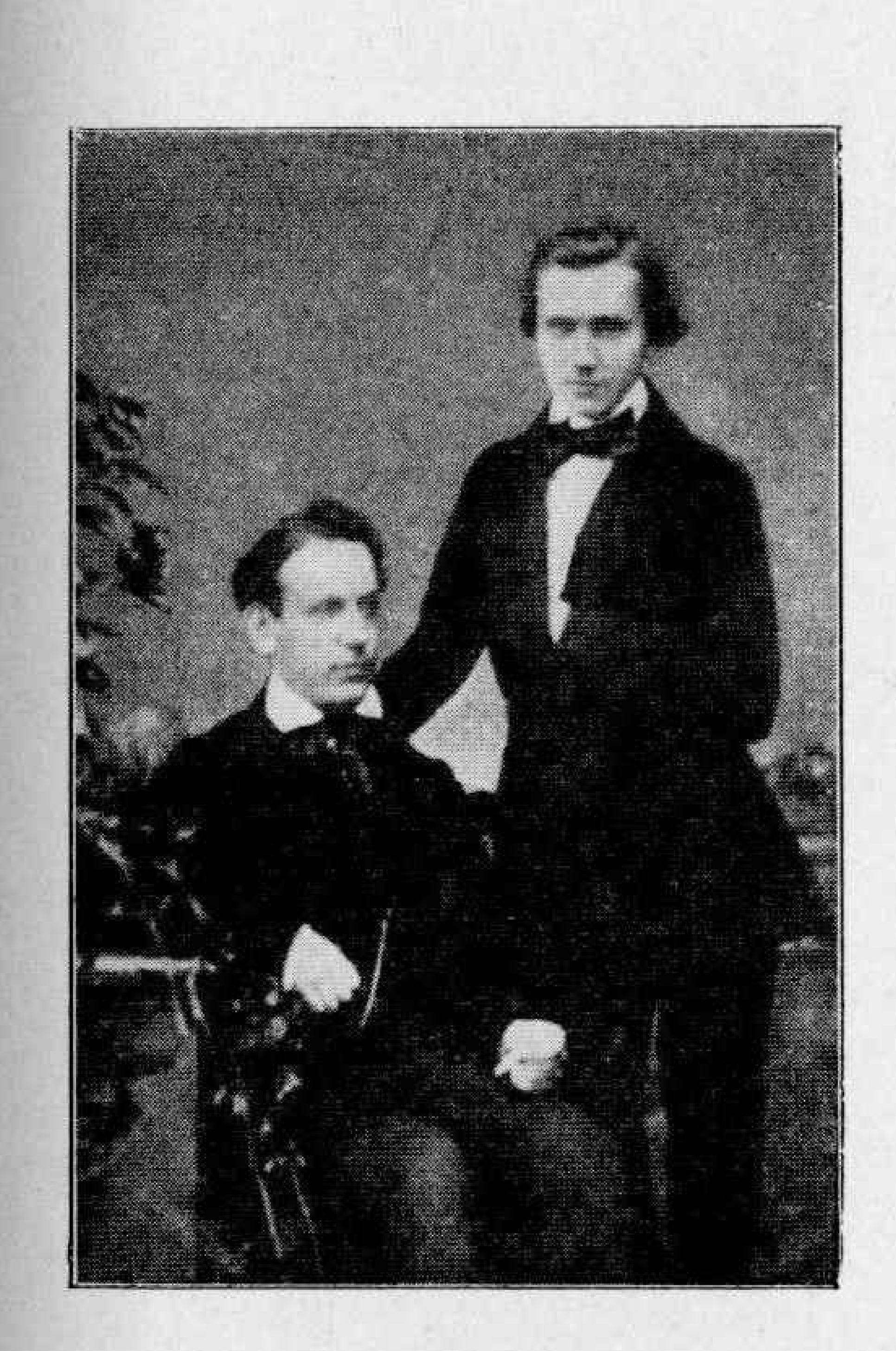
1862



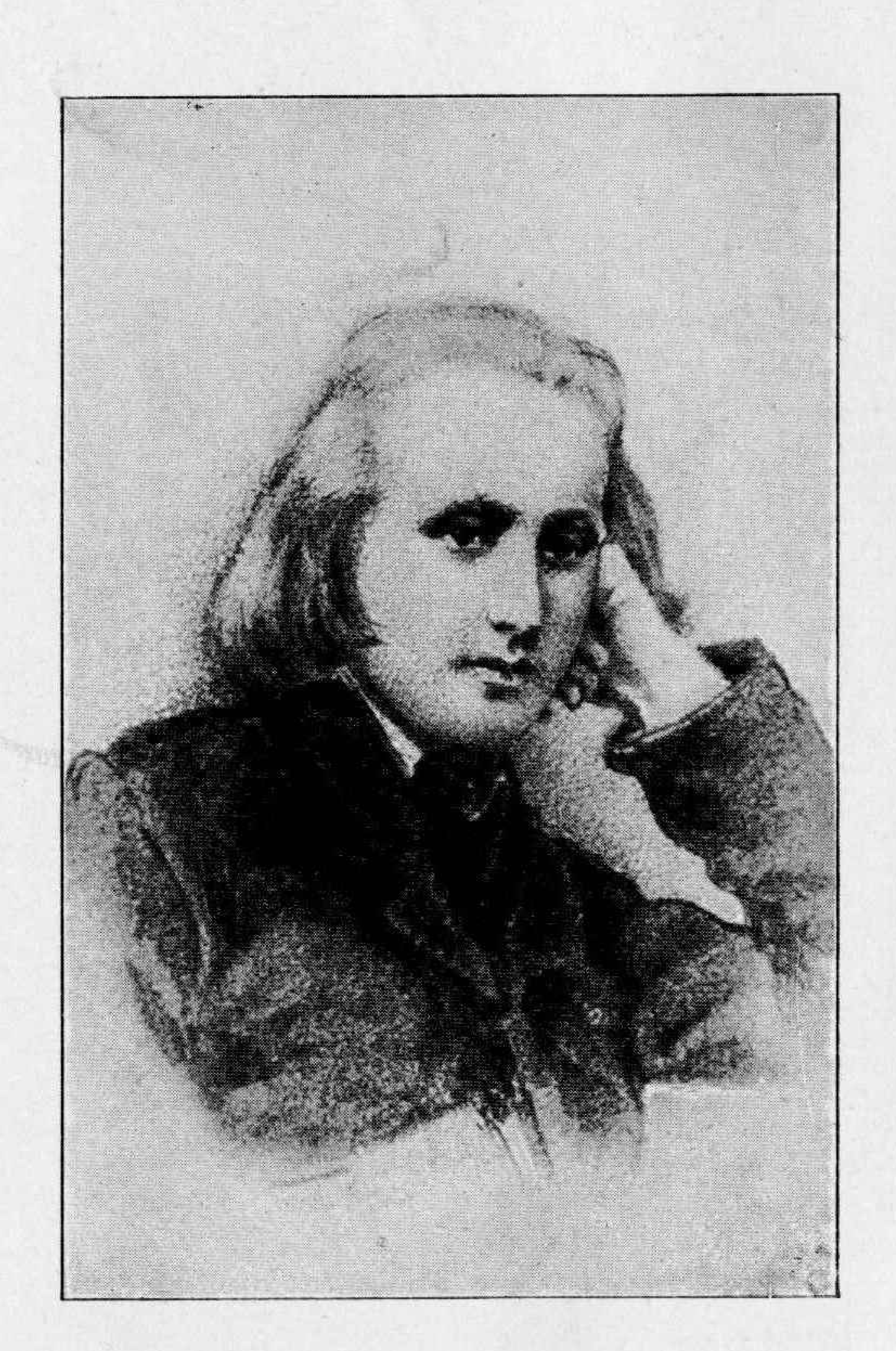
1853
(Zeichnung von J. J. B. Laurens)



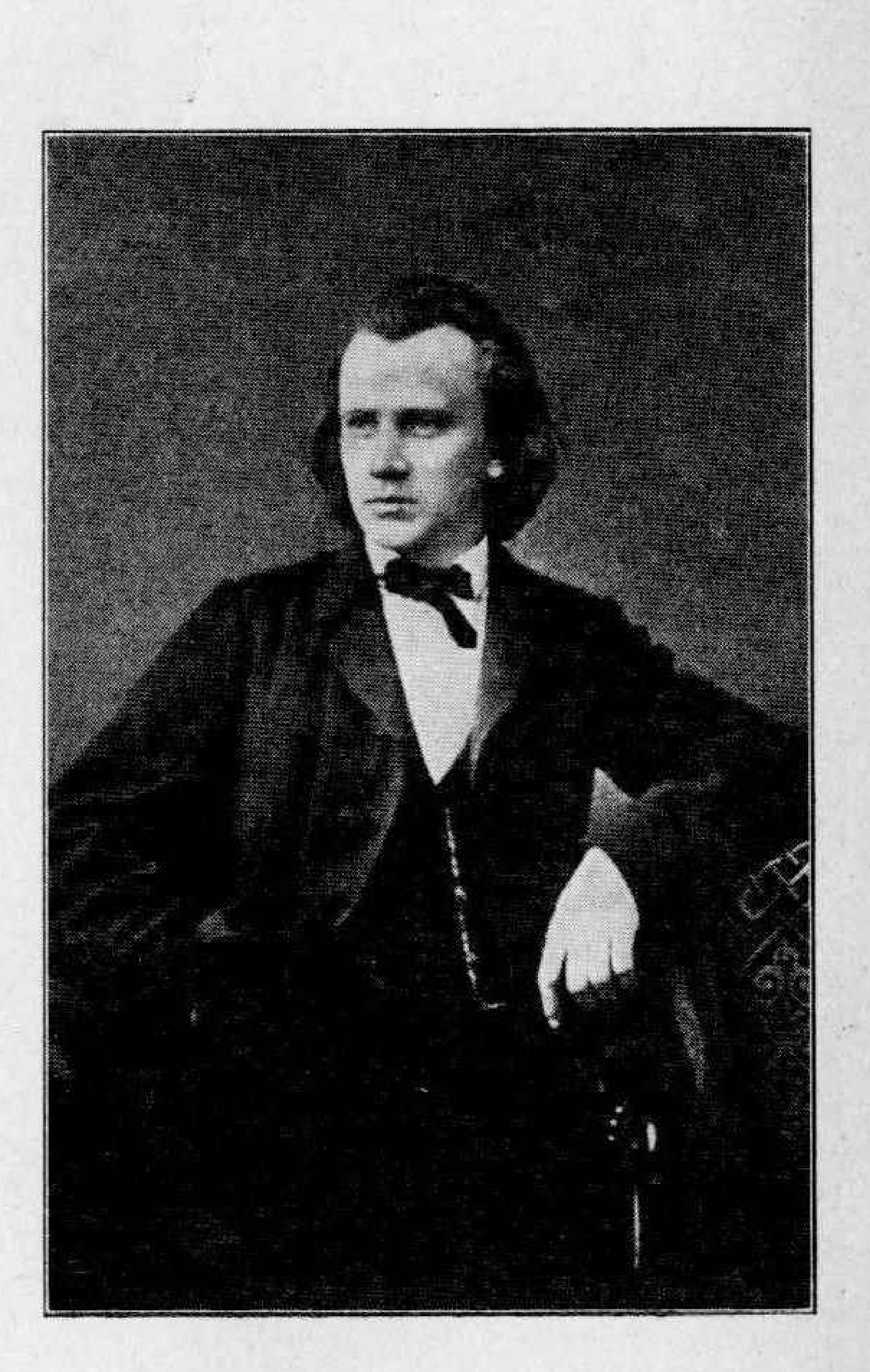
mit Joachim, 1867



mit Remenyi, 1853

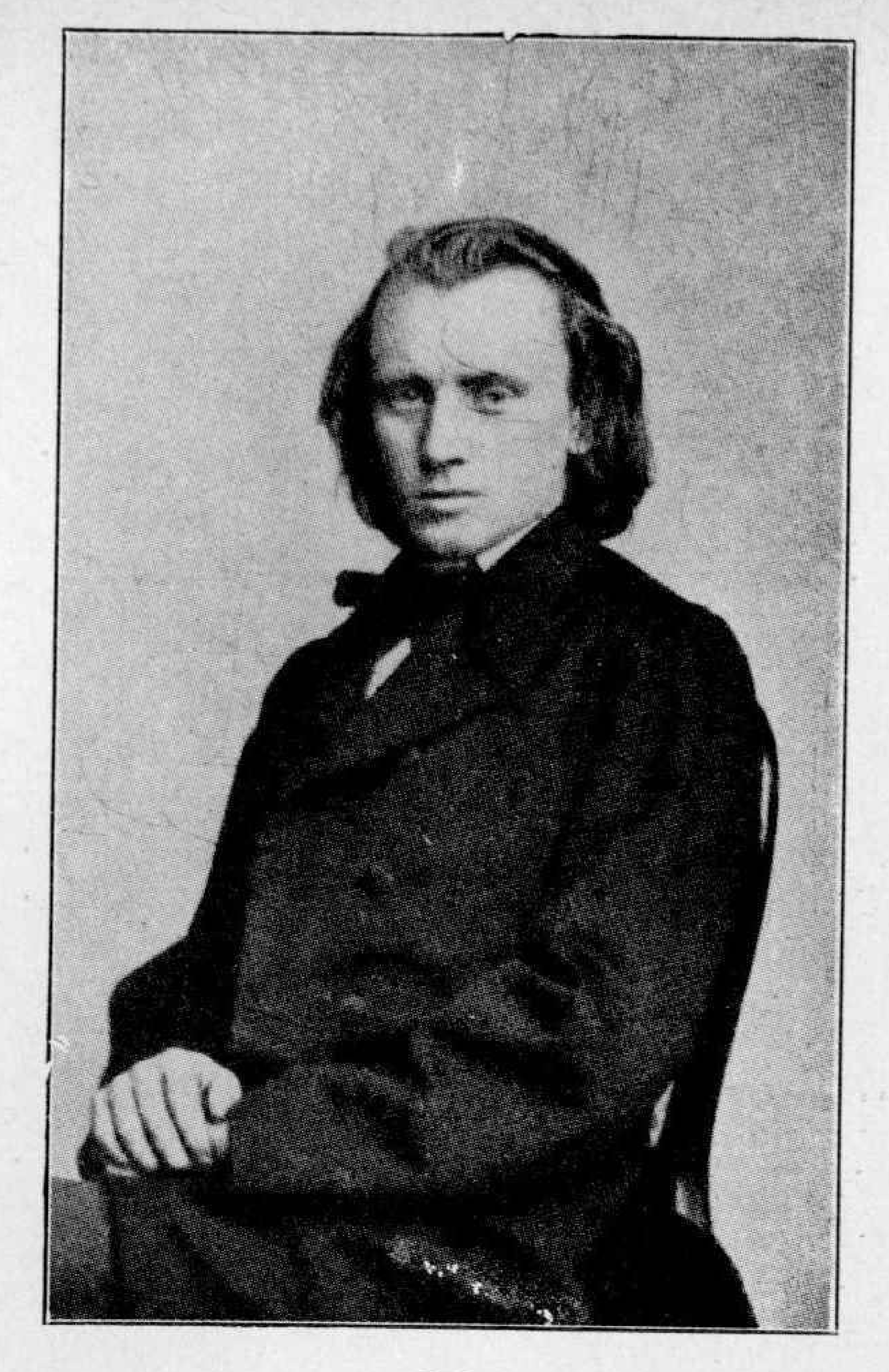


1851
(Zeichnung von Heinrich Groeber)



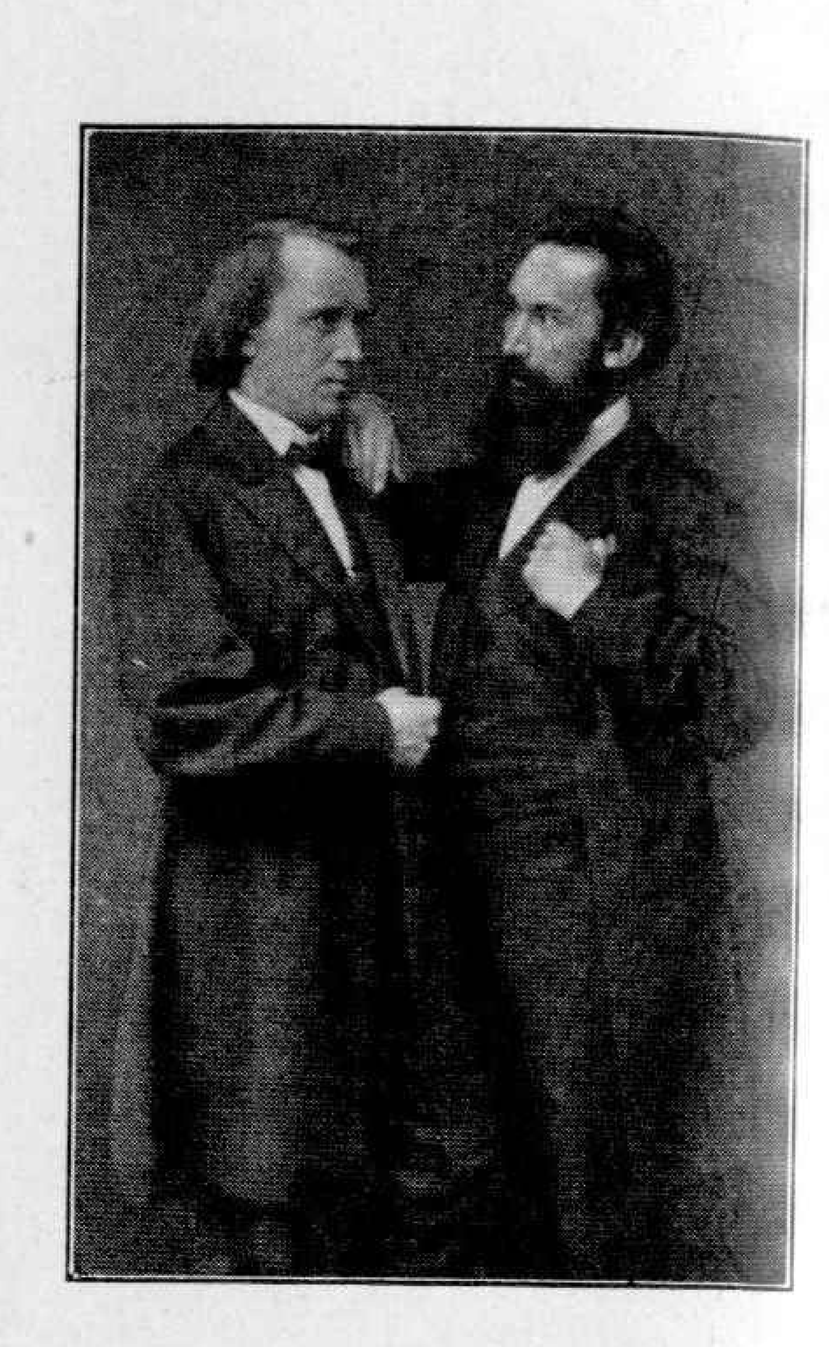
1867

BILDNISSE VON JOHANNES BRAHMS AUS SEINER FRÜHZEIT
(Aus Walter Niemanns Brahms-Biographie, Max Hesses Verlag)



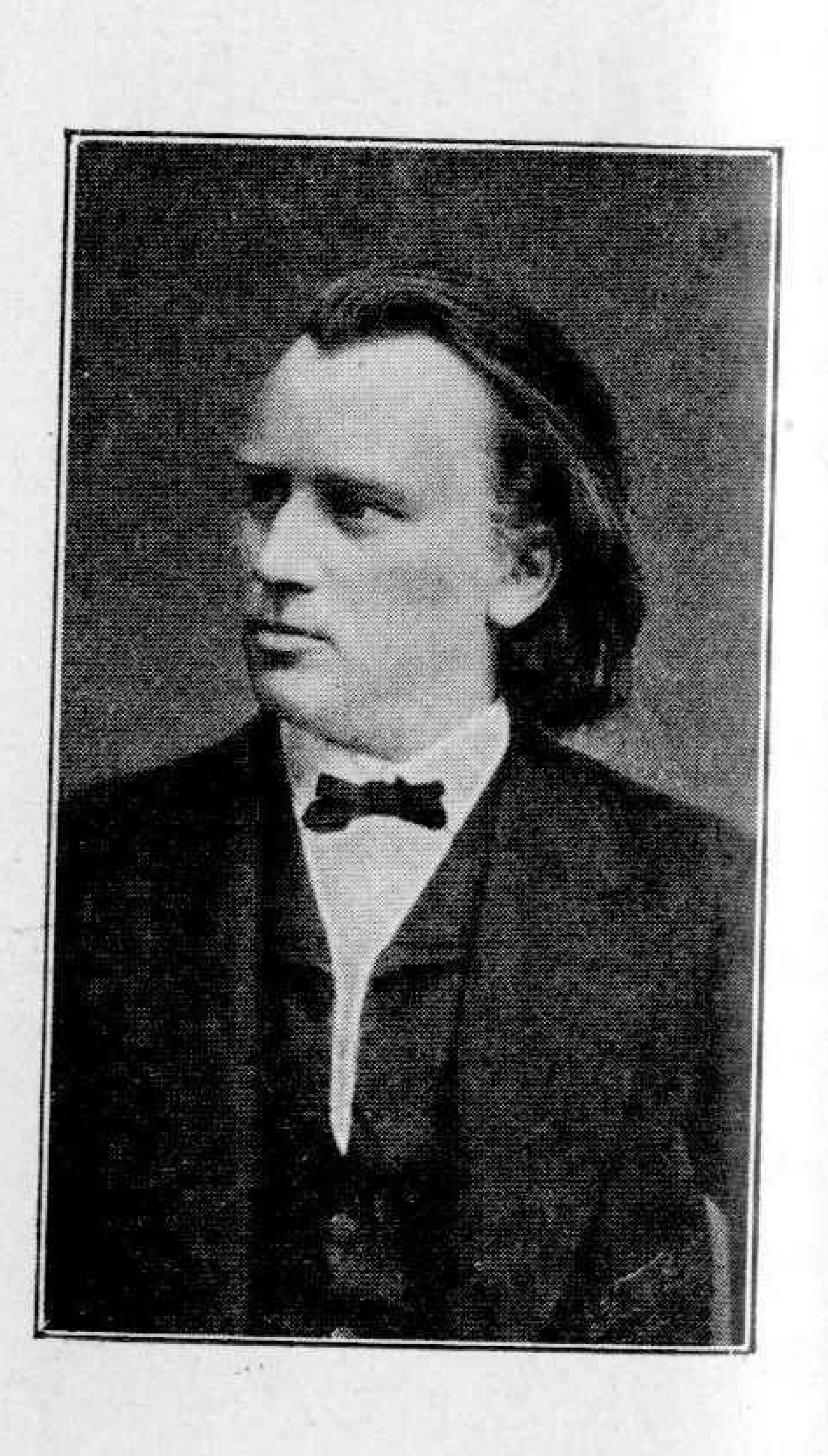
1862

mit Reinthaler, 1868



mit Stockhausen, 1869





BILDNISSE VON JOHANNES BRAHMS BIS ZUM 40. LEBENSJAHR

(Aus Walter Niemanns Brahms-Biographie, Max Hesses Verlag)



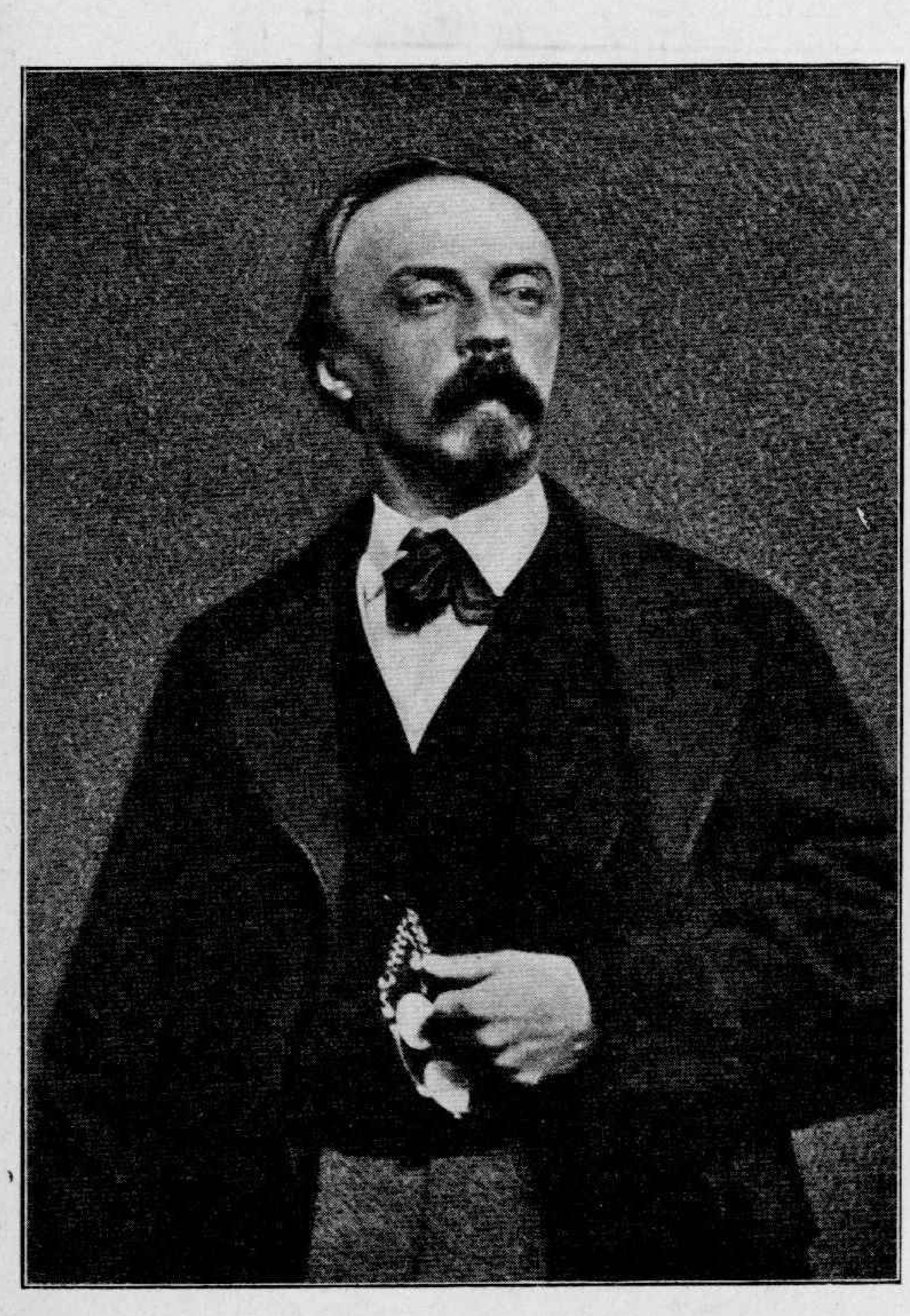




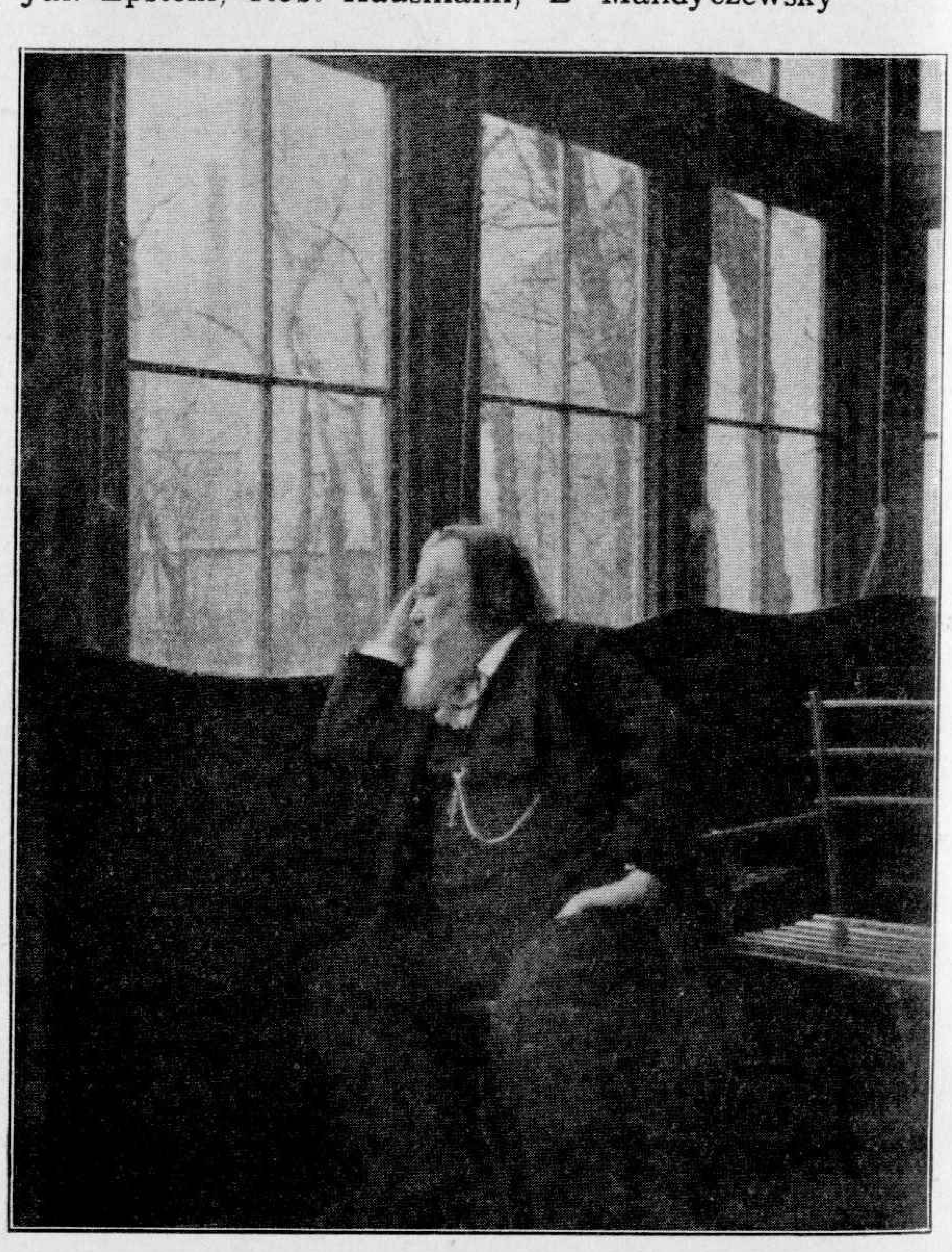
Brahms dirigiert. Zeichnungen von Willy von Beckerath
(Aus Walter Niemanns Brahms-Biographie, Max Hesses Verlag)



Brahms' engerer Freundeskreis
sitzend: Gustav Walter, Ed. Hanslick, Brahms, Rich. Mühlfeld
stehend: Ignaz Brüll, Anton Door, Jos. Gänsbacher, Jul. Epstein, Rob. Hausmann, E Mandyczewsky

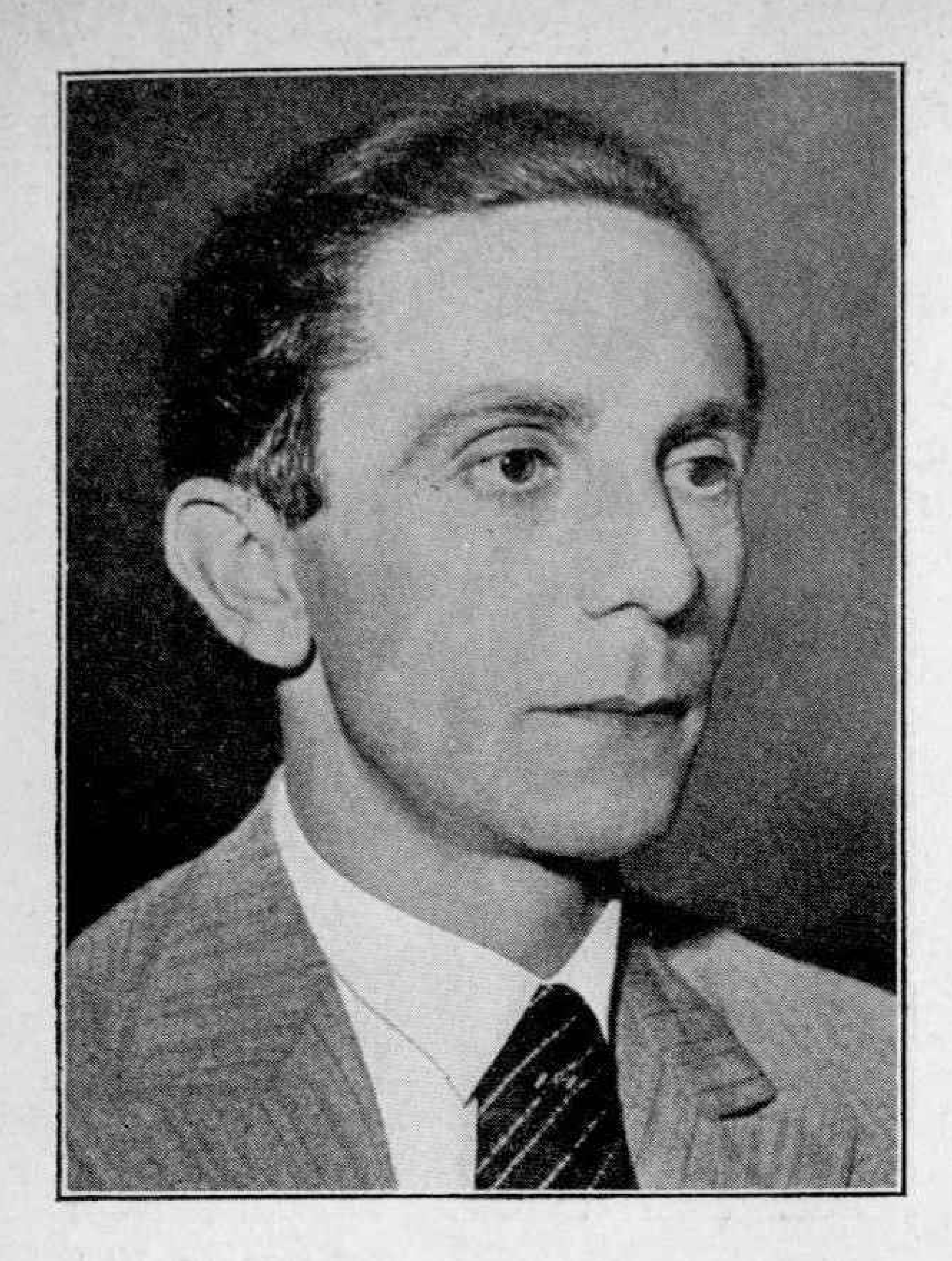


Hans von Bülow

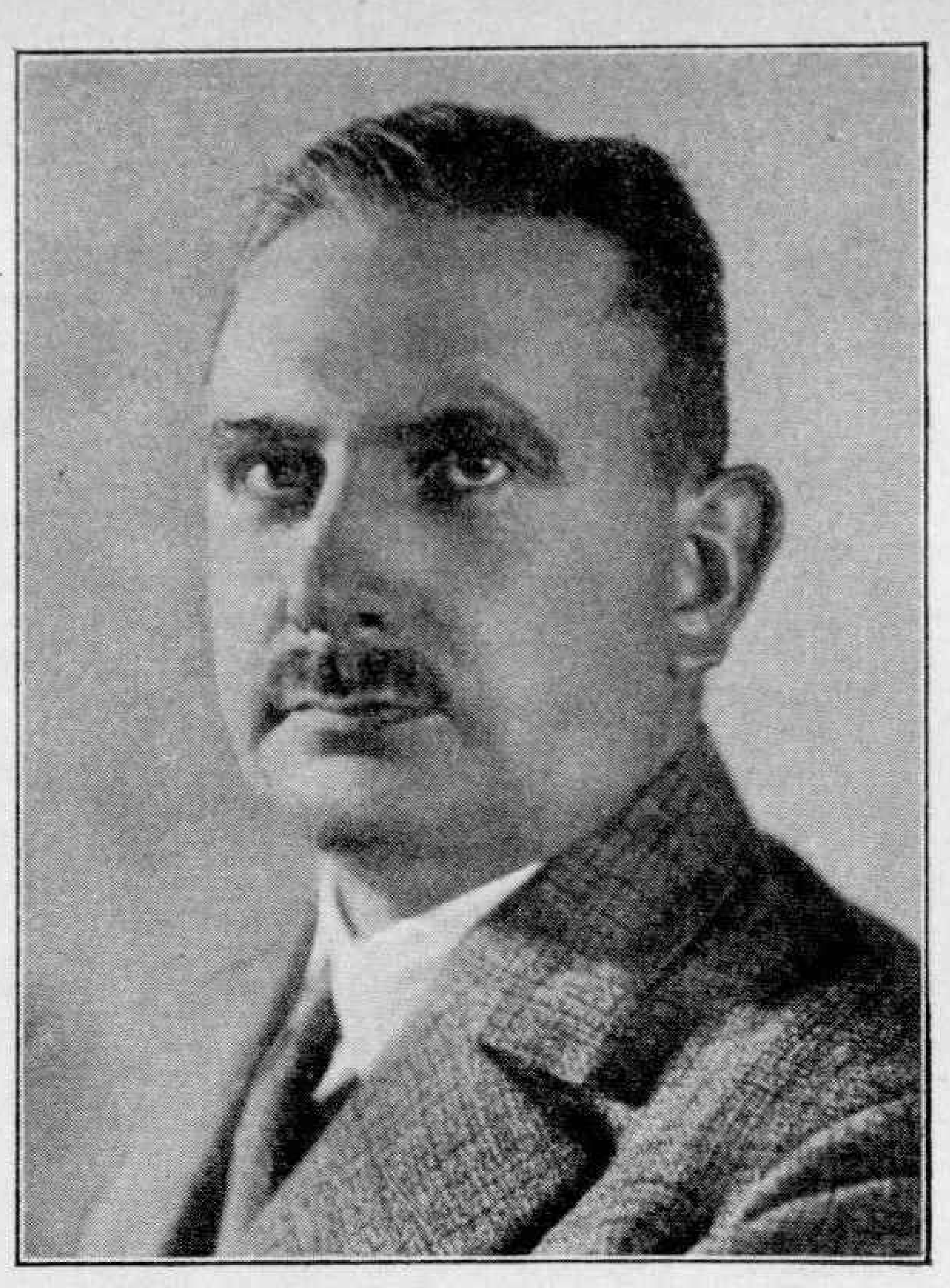


Brahms am Fenster (Ostermontag 1894)

(Aus Walter Niemanns Brahms-Biographie, Max Hesses Verlag)



Minister Joseph Goebbels



Hoffmann, München

Minister Bernhard Rust



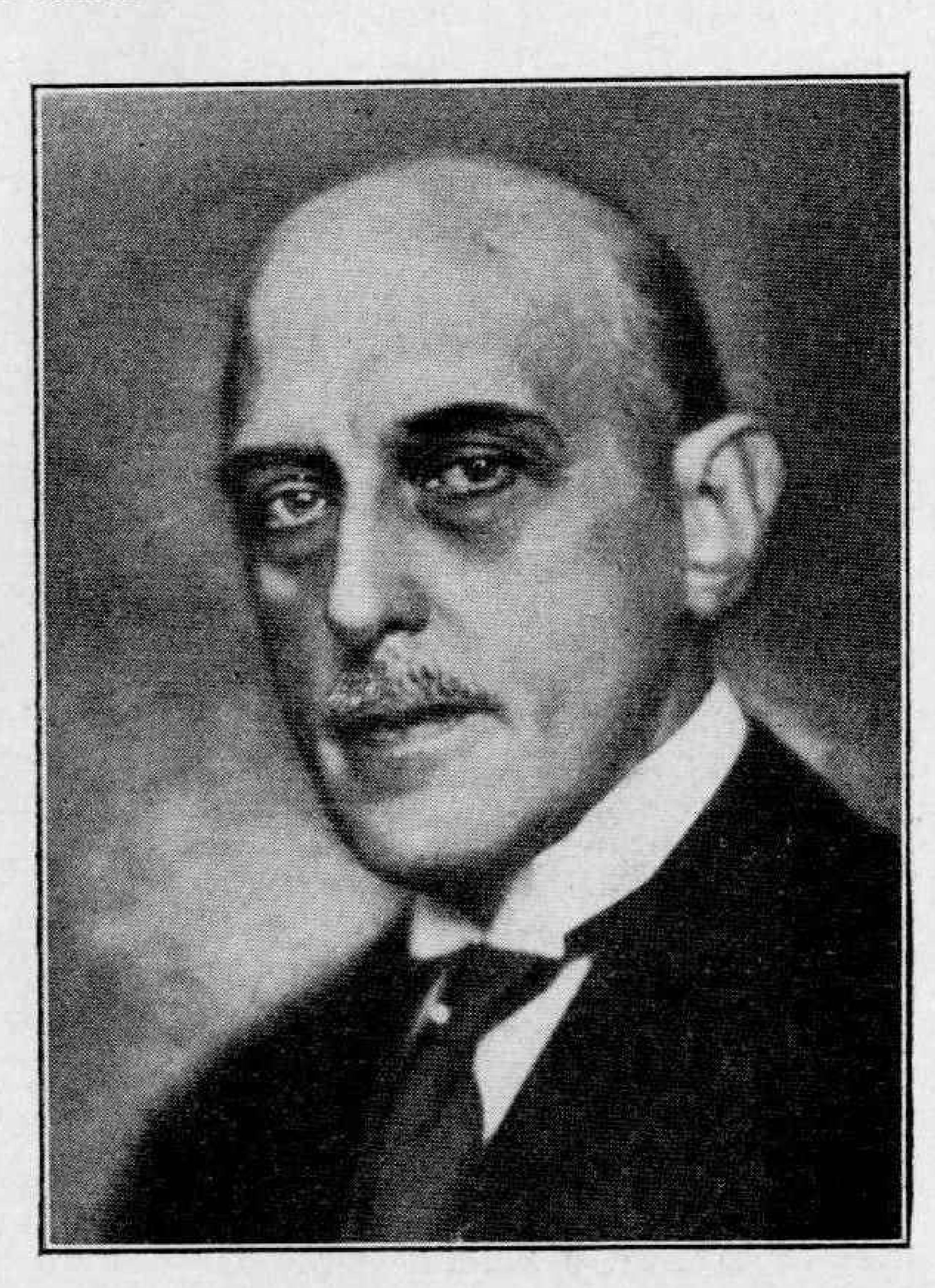
Clara Behncke, Berlin W 50

Staatskommissar Hans Hinkel



Scherl, Berlin

Paul Graener



Max von Schillings



Max Trapp



Esenwein, Kiel

Fritz Stein



Fot. Atlantic, Berlin

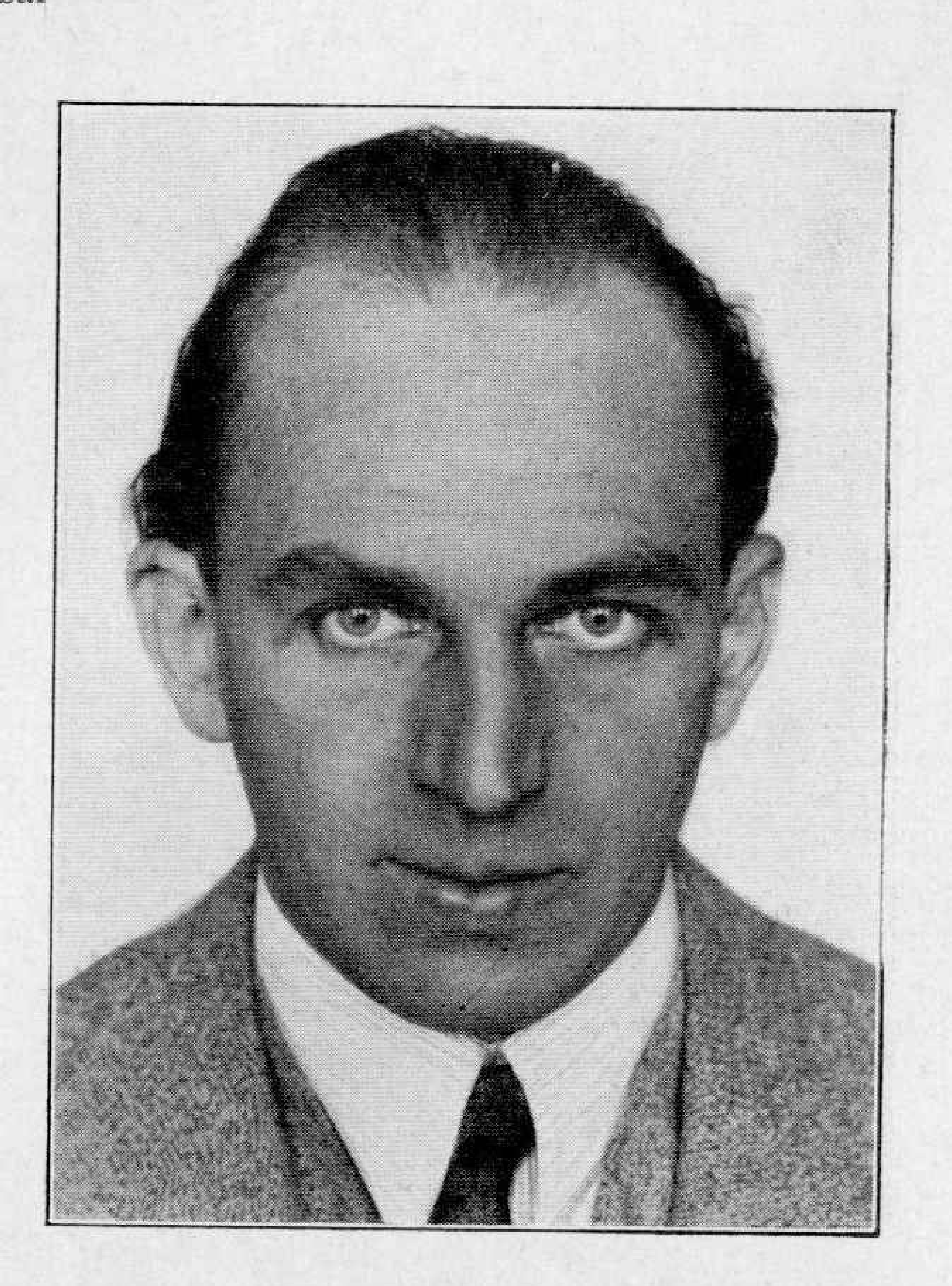
Horst Dressler-Andress

stellvertr. Rundfunkkommissar



Hildemeyer-Kupfer

Hans Bullerian



Werner Ladwig



RICHARD WAGNER
am Vorabend seines Todes

Zeichnung von Paul von Jukowskij



Robert Schumann
Lithographie von Lämmel



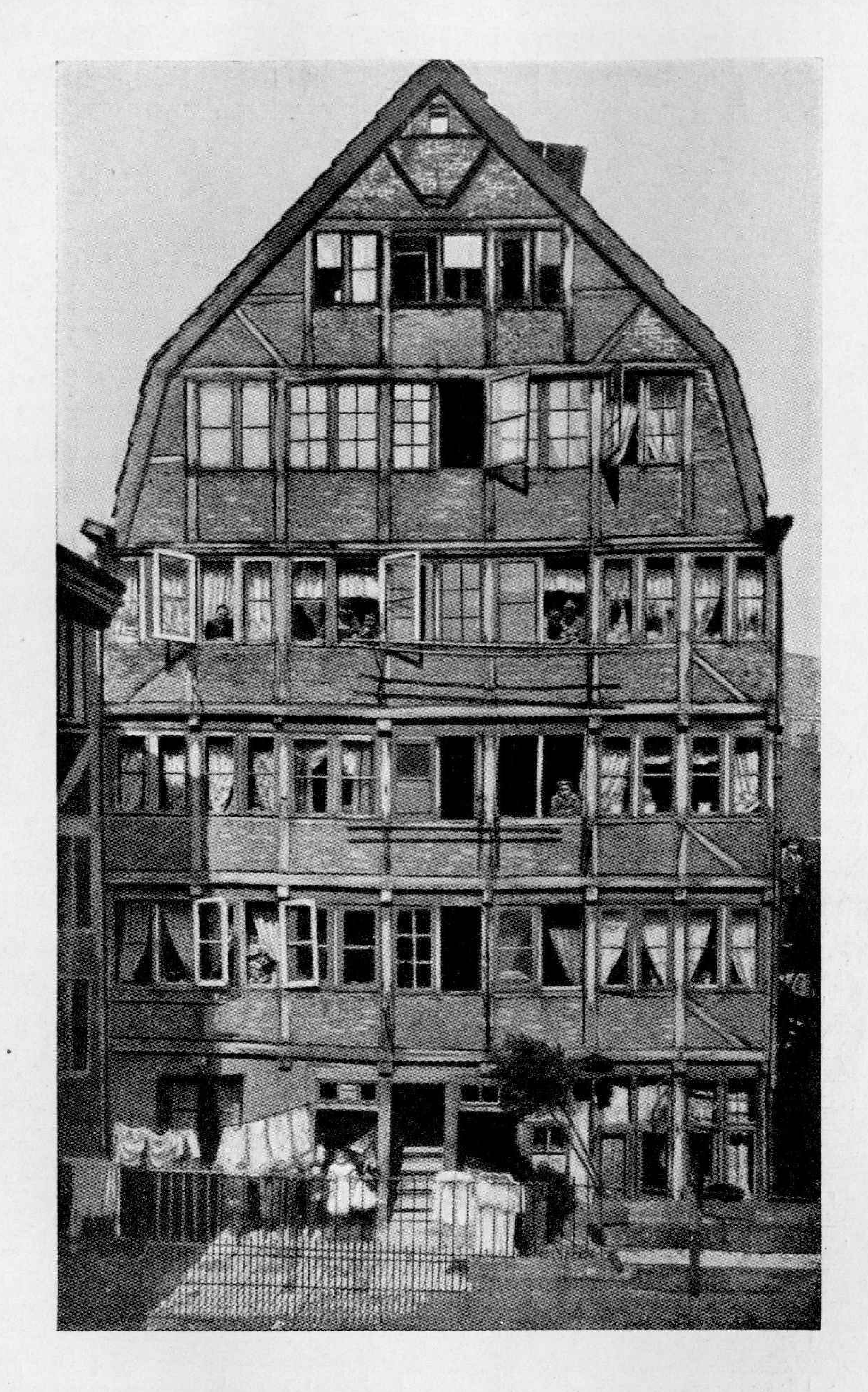
Robert und Clara Schumann
Relief von Ernst Rietschel (1846)



Robert Schumann
Zeichnung von Eduard Bendemann (1859)



Robert Schumann-Medaillon von Ernst Rietschel
am Geburtshaus in Zwickau (1860)



JOHANNES BRAHMS' GEBURTSHAUS
in Hamburg
(Aus Max Kalbecks Brahms-Biographie. Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, Berlin



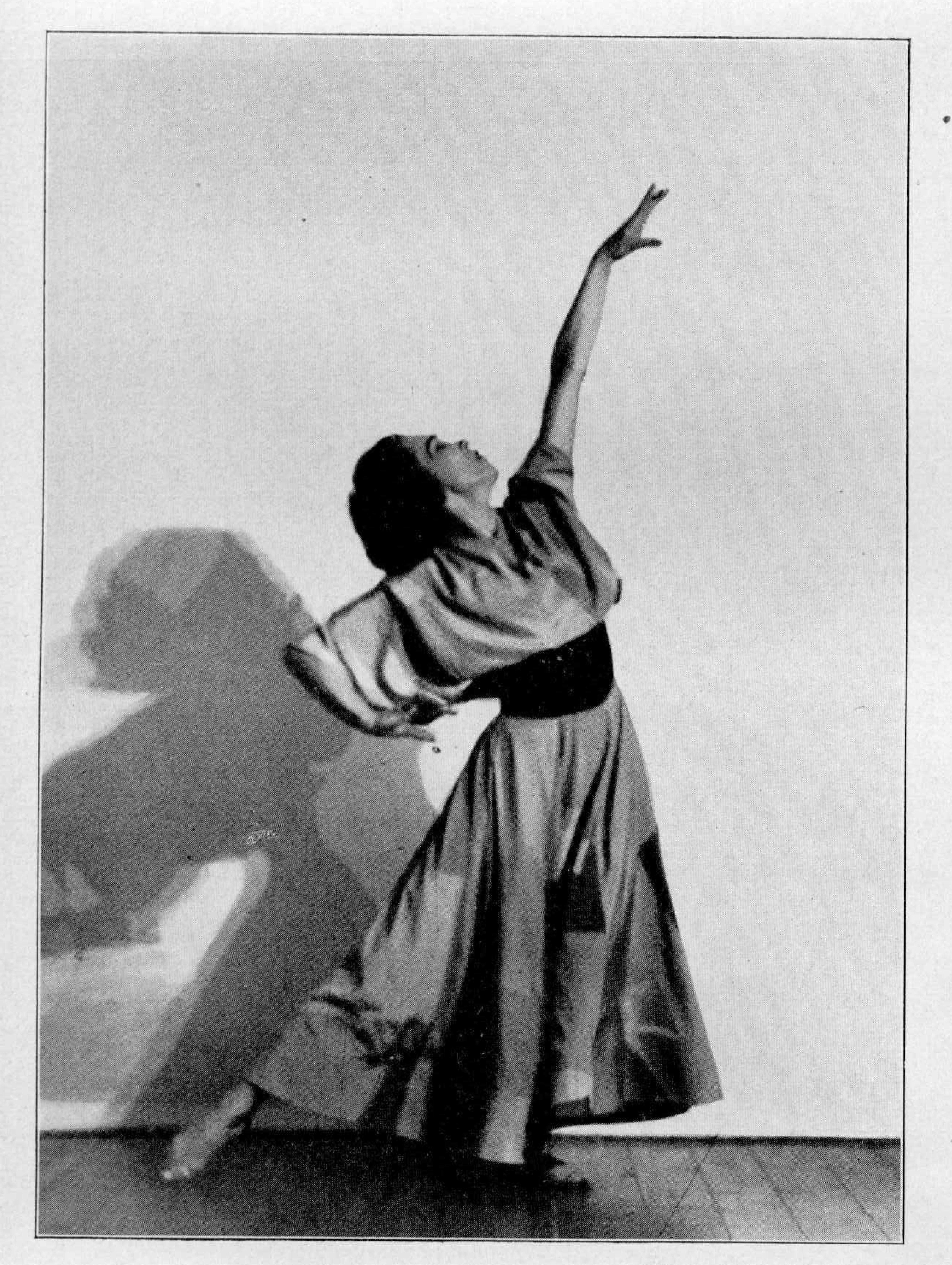
Fot. Jacobi, Berlin

BALLETT DER STAATSOPER
Choreographie Rudolf v. Laban
(„Fürst Igor“)



Fot. Jacobi, Berlin

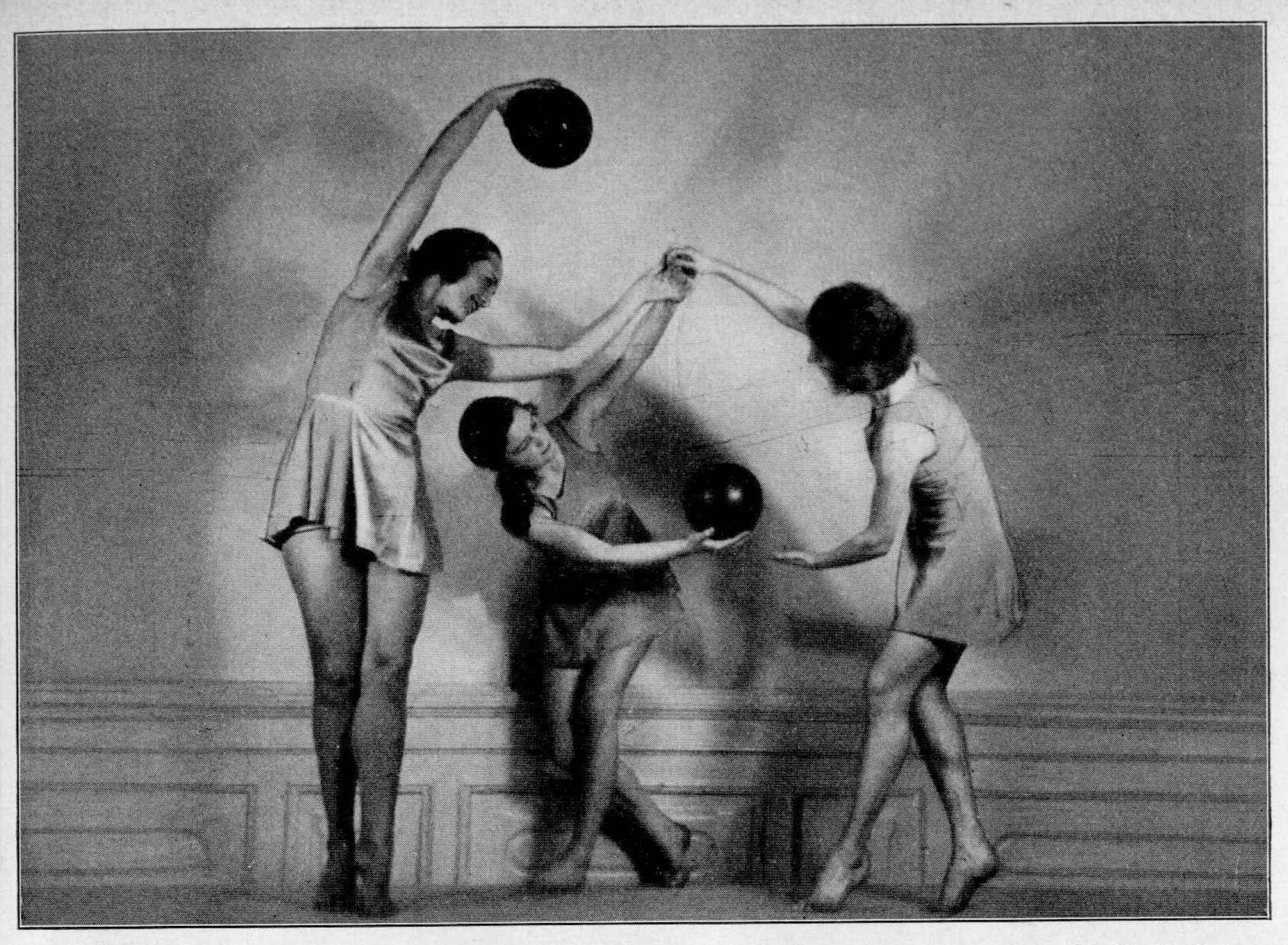
BALLETT DER STAATSOPER
Choreographie Rudolf v. Laban
(„Carmen“ Zigeunertanz)



Fot. Ch. Rudolph, Dresden

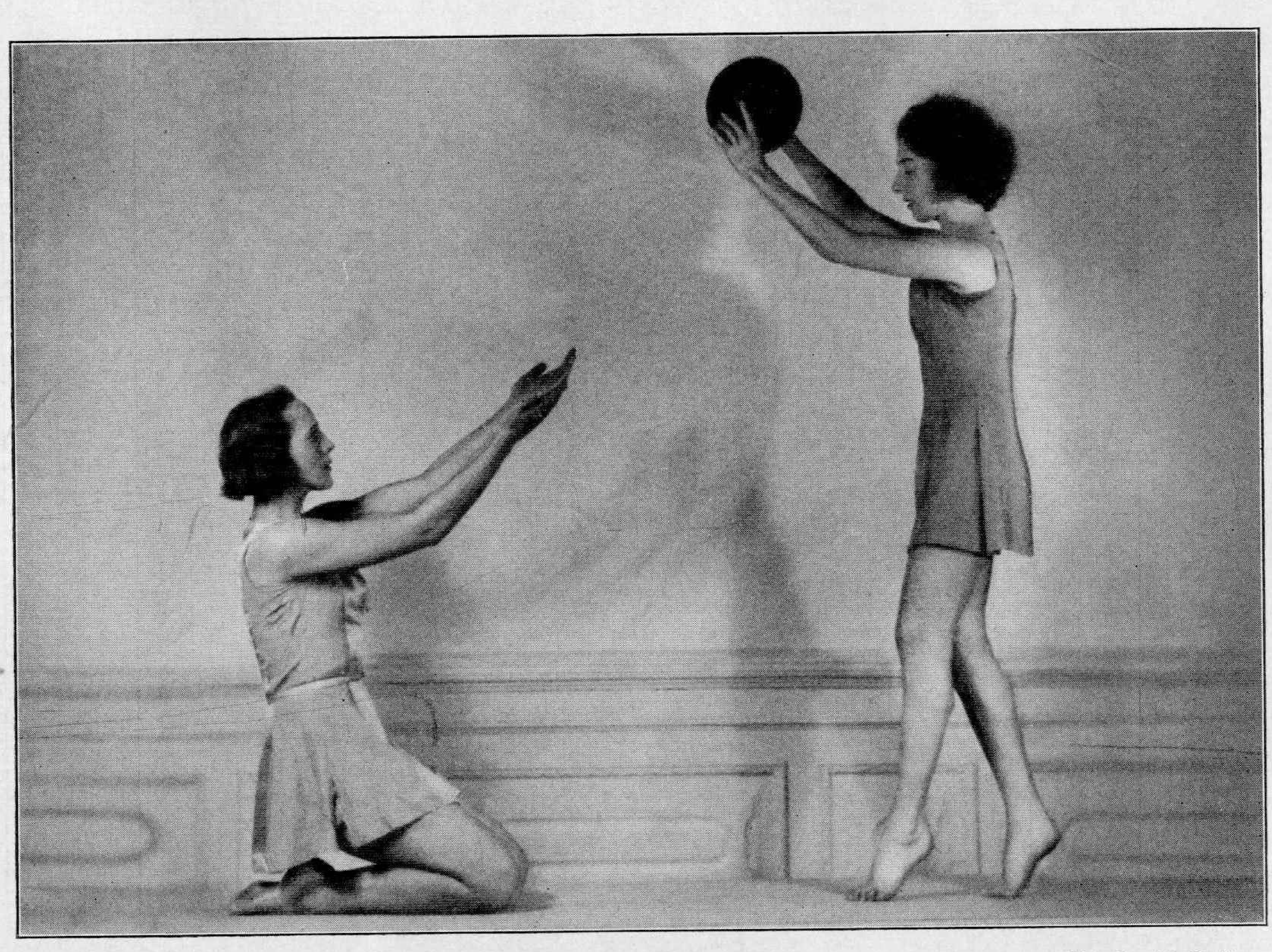
Fot. Ch. Rudolph, Dresden

MARY WIGMAN



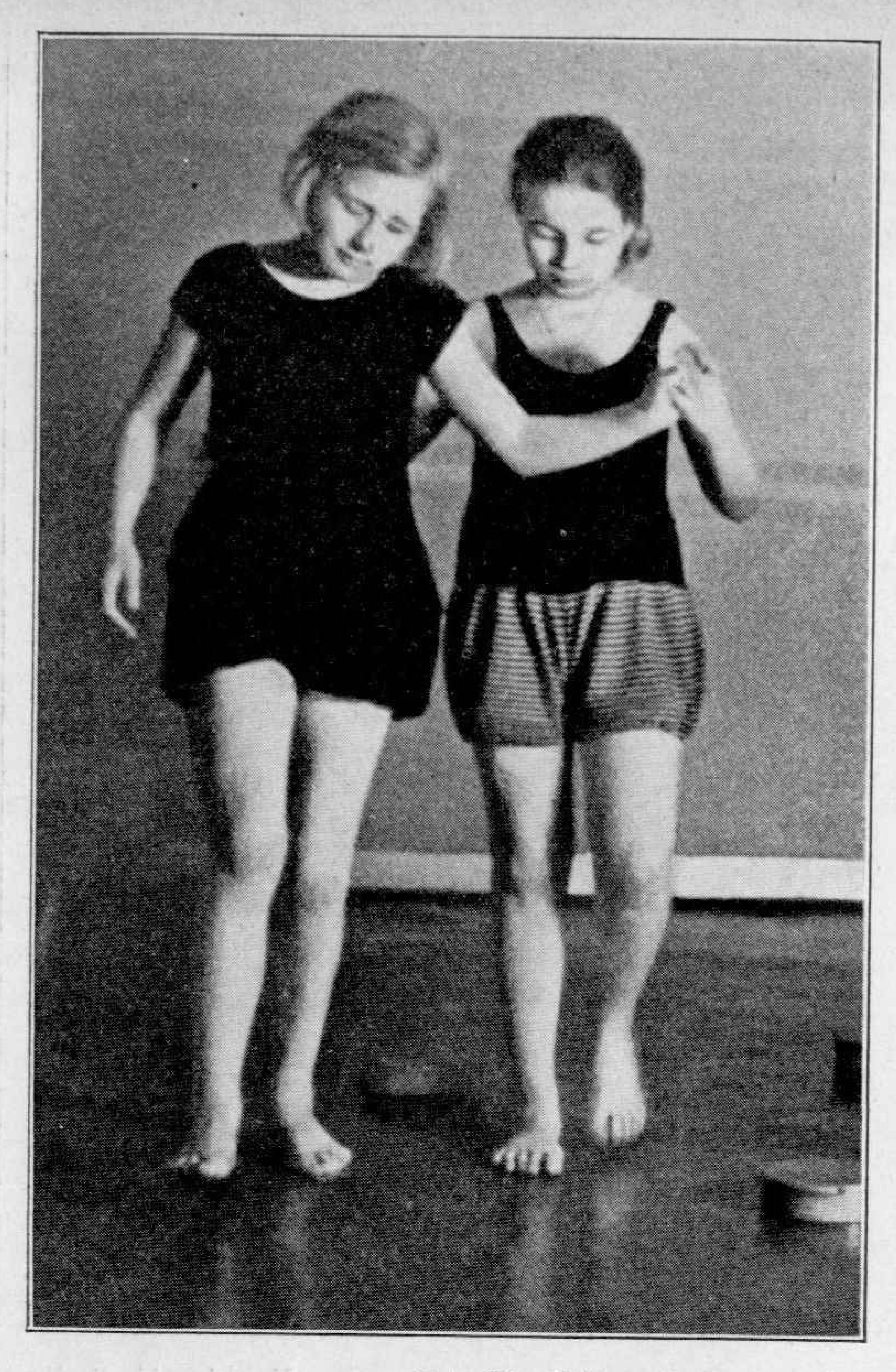
Fot. Jacobi, Berlin

BALLSPIEL ZU DREIEN
Medau-Schule



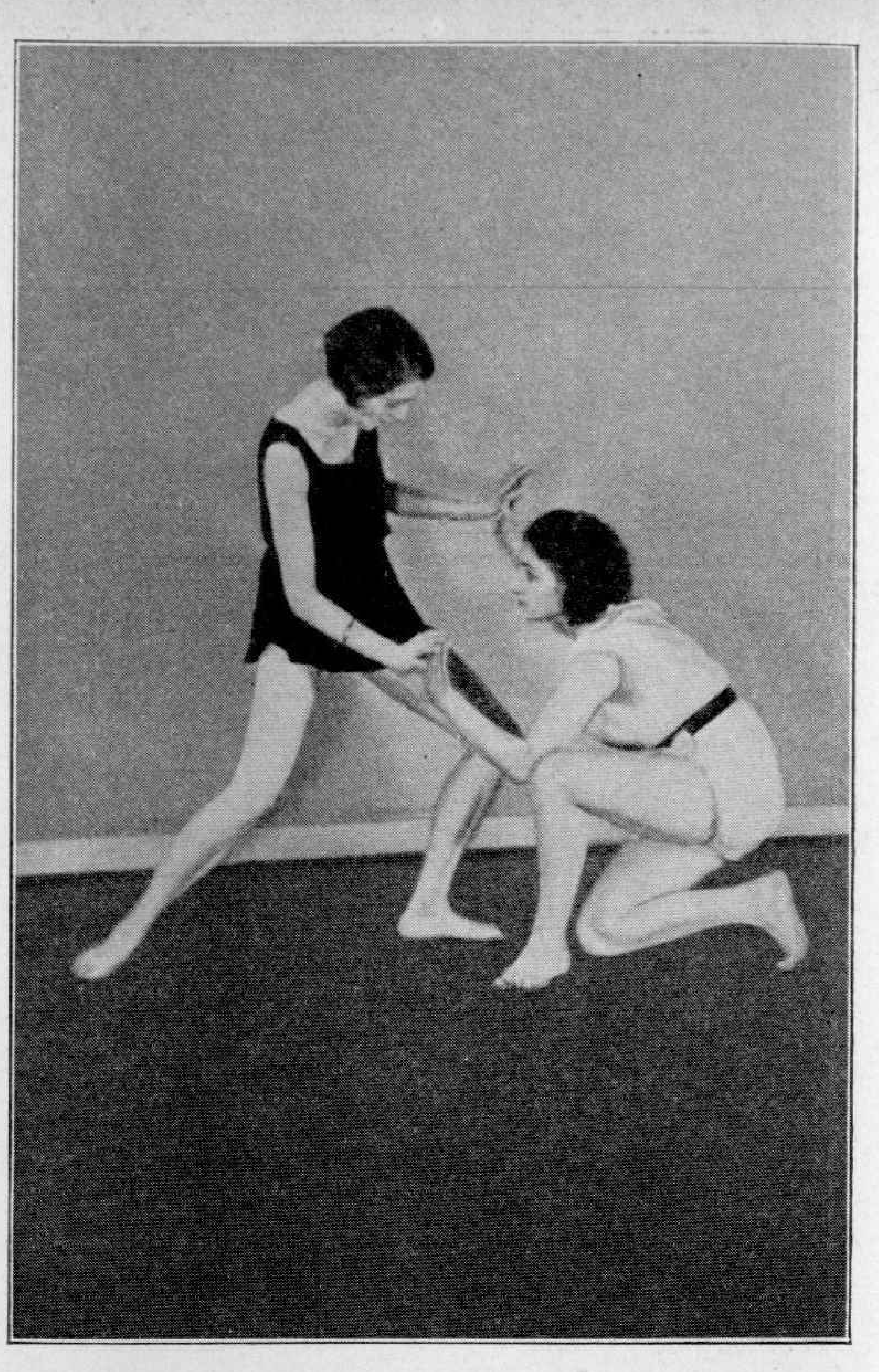
Fot. Jacobi, Berlin

BALLSPIEL ZU ZWEIEN
Medau-Schule



Fot. W. Hellmund, Dortmund

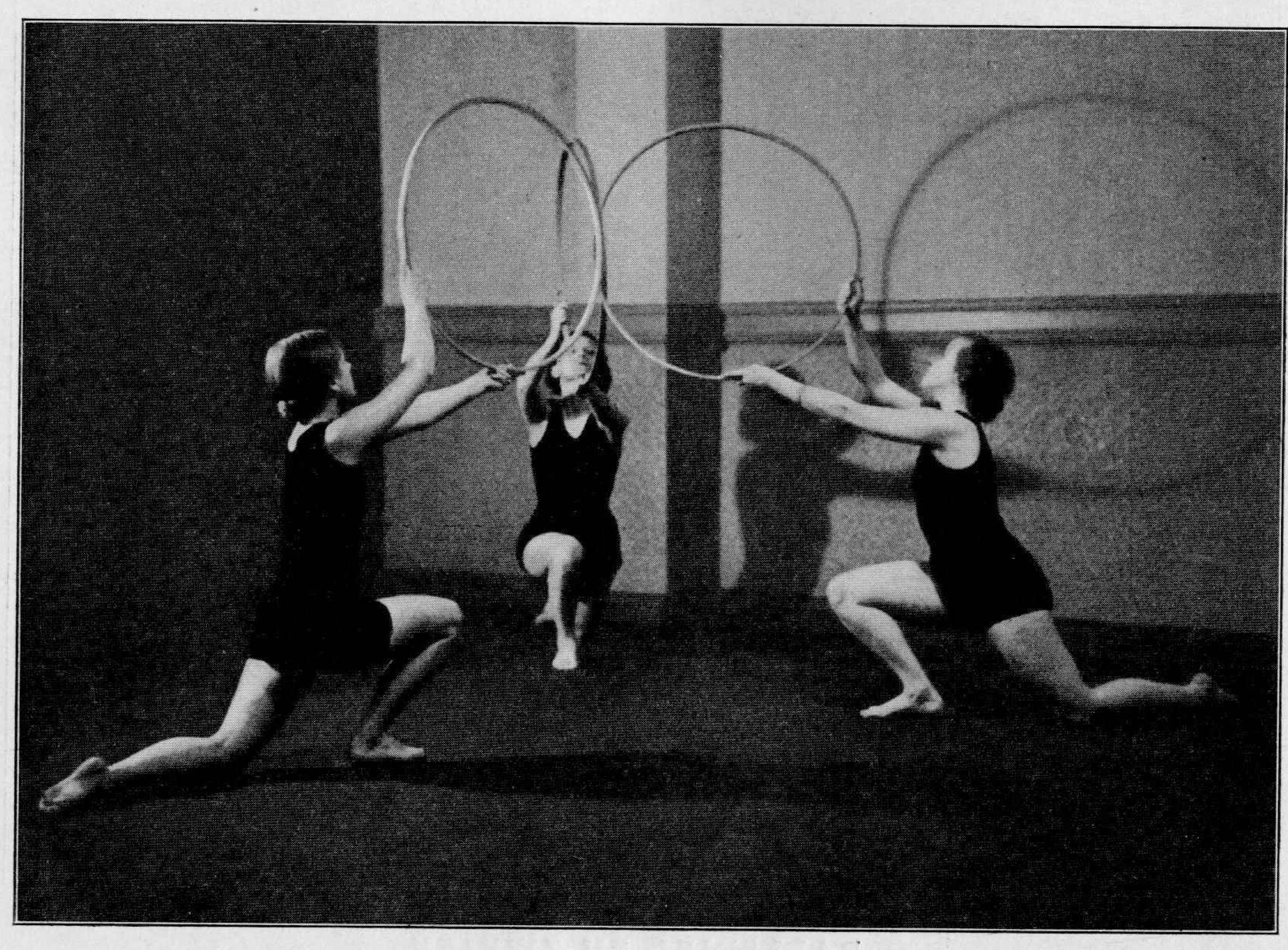
FÜHREN UND FOLGEN IM RAUM



Fot. W. Hellmund, Dortmund

DIE FINGERSPITZEN FOLGEN DER FÜHRUNG

Feudel-Schule, Dortmund



Fot. L. Feininger, Steglitz

STUDIE AUS DER SCHULE „ETTING VAN SCHELTEMA“



Alfred Rosenberg



Staatskommissar Hans Hinkel



Siegfried Burgstaller



Otto v. Kursell



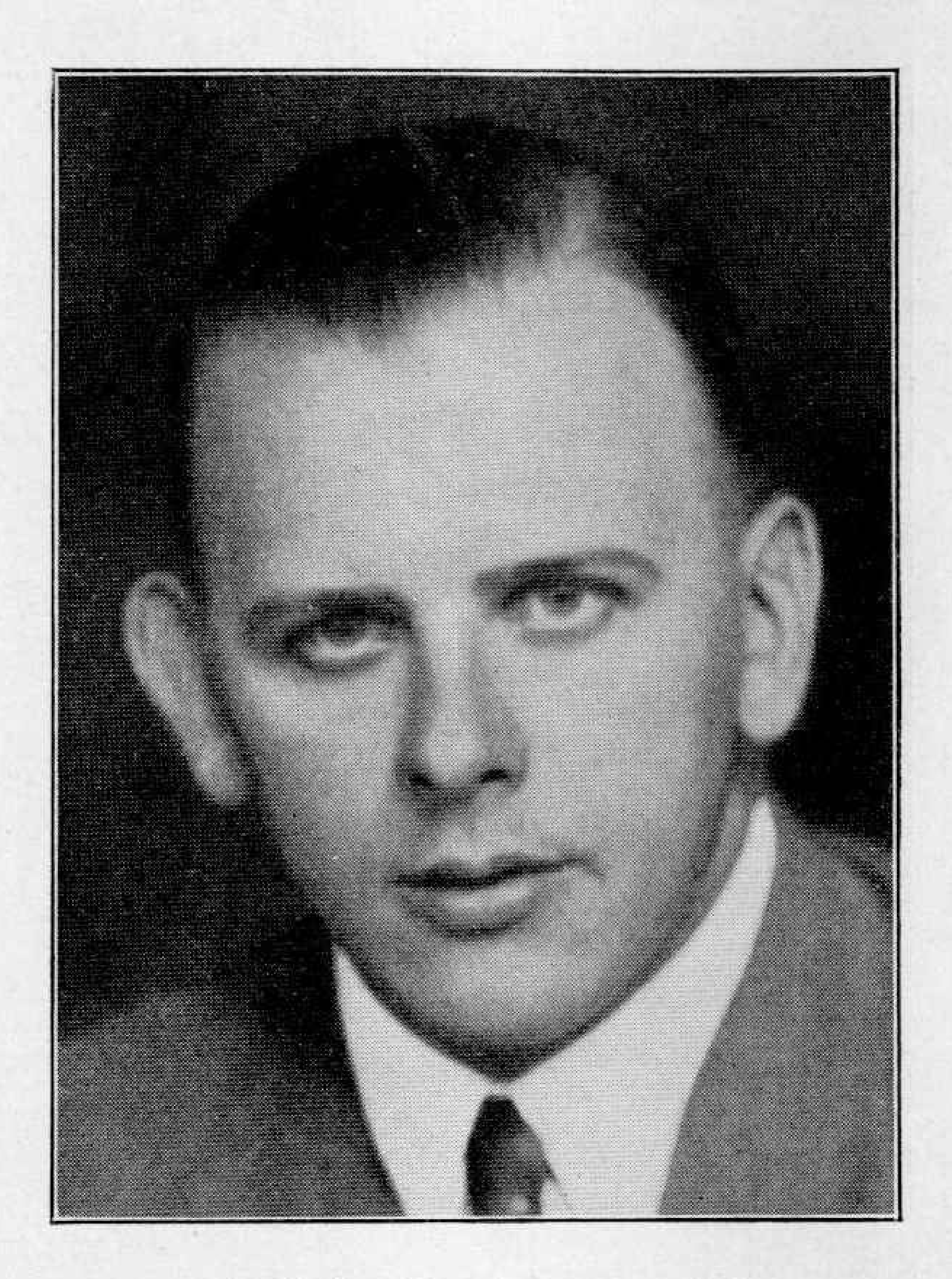
Fritz Stein



Johannes Günther



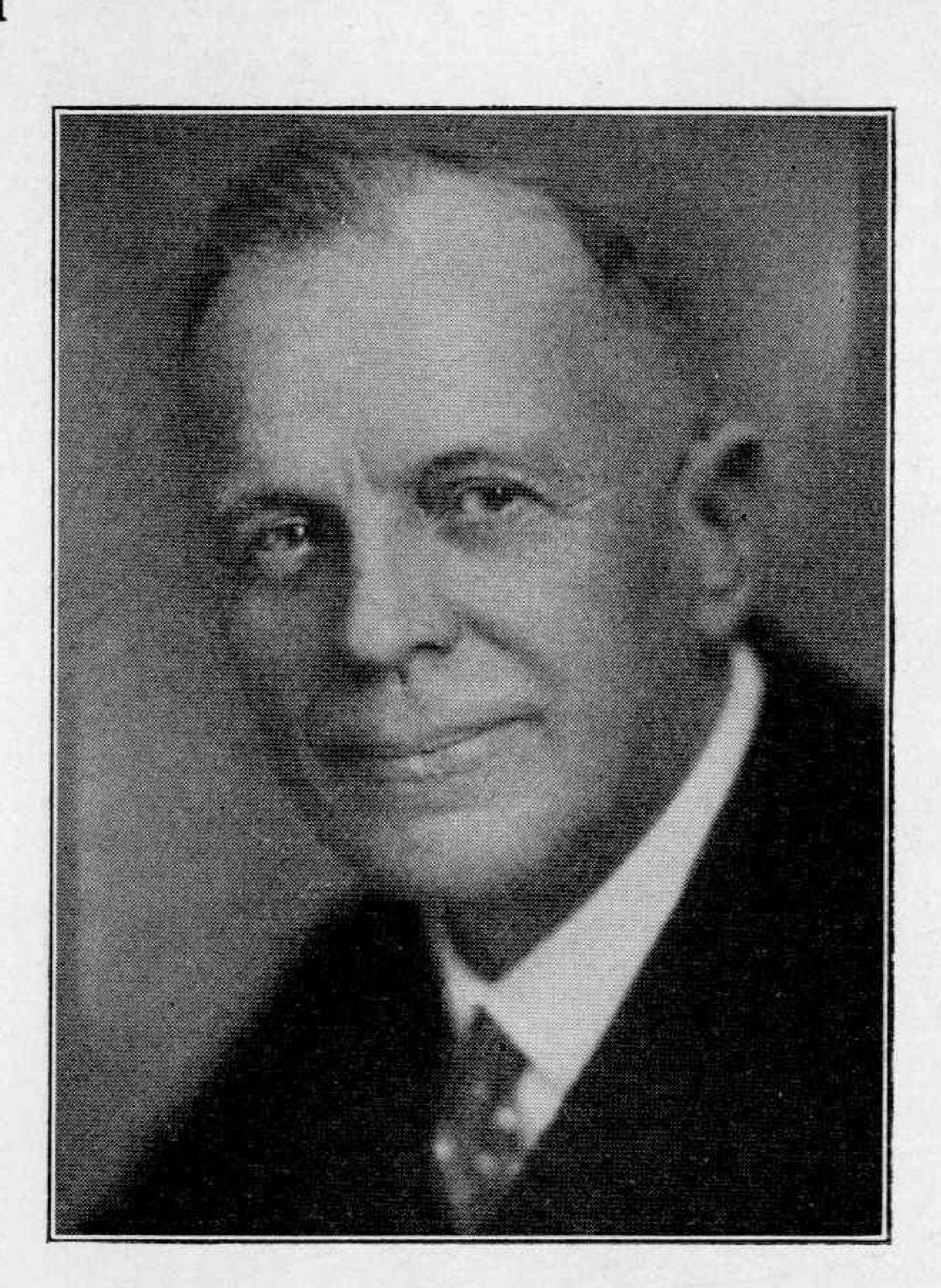
Friedrich Arenhövel



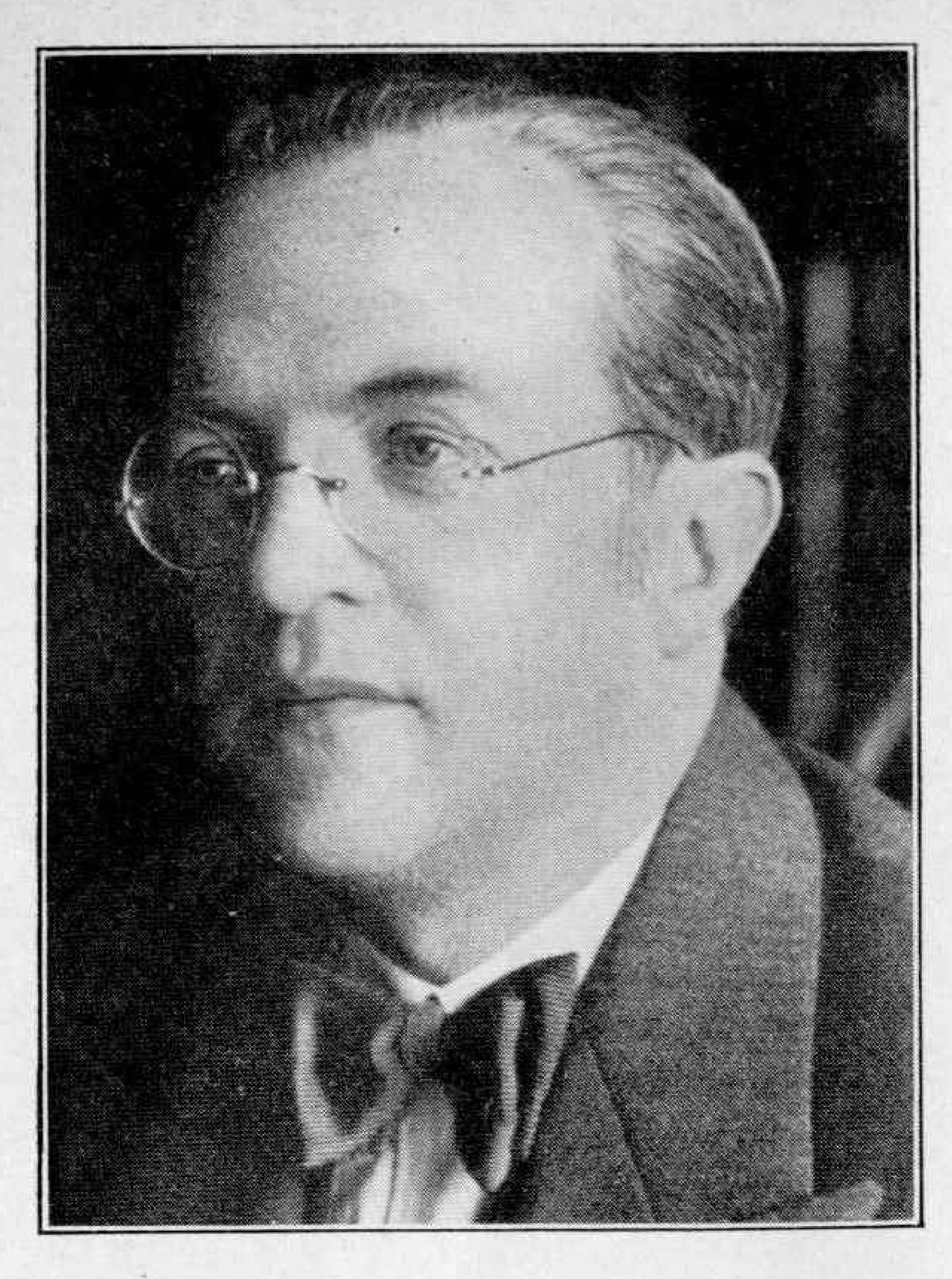
Erich Kochanowski



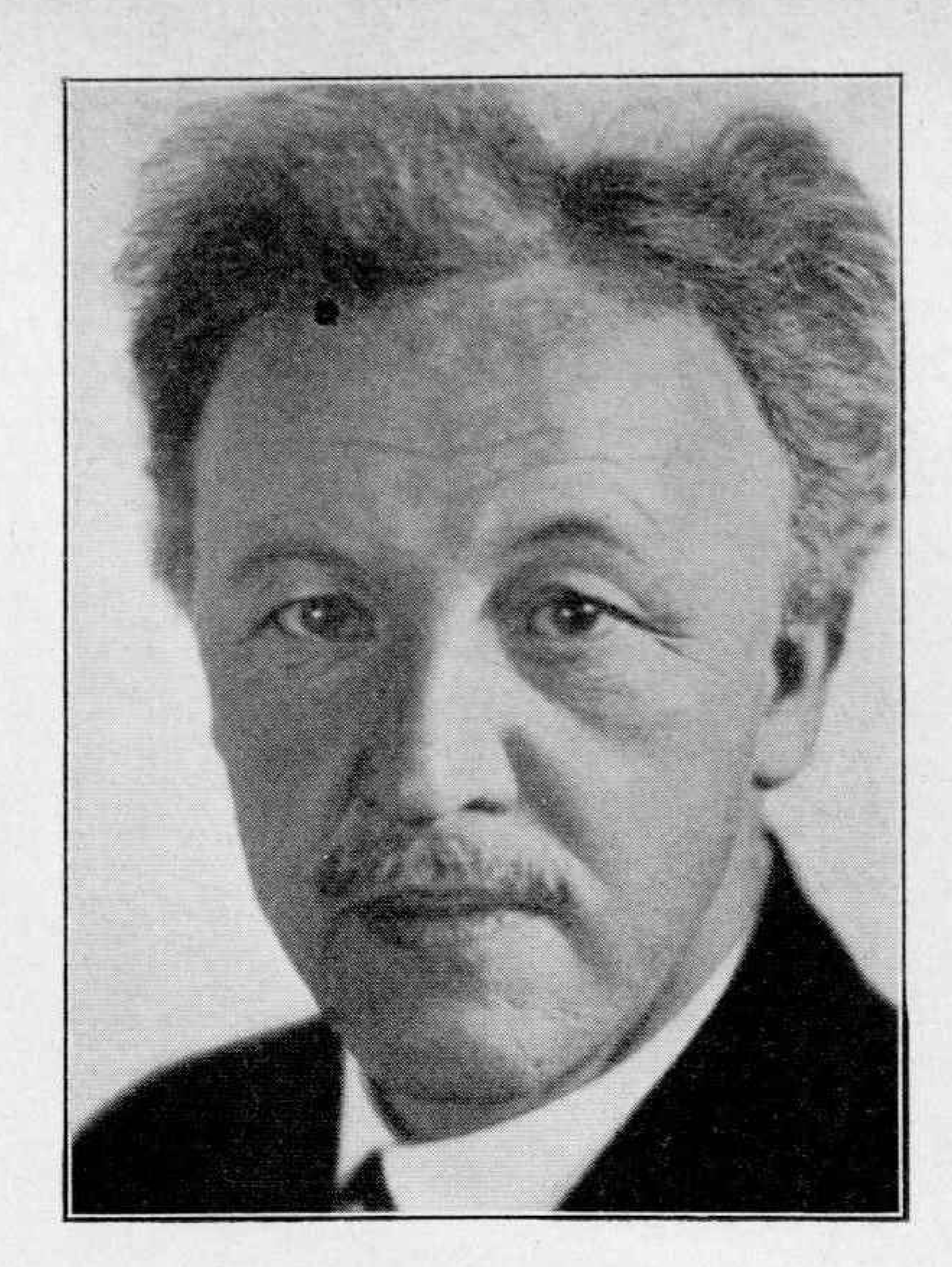
Max Burckhardt



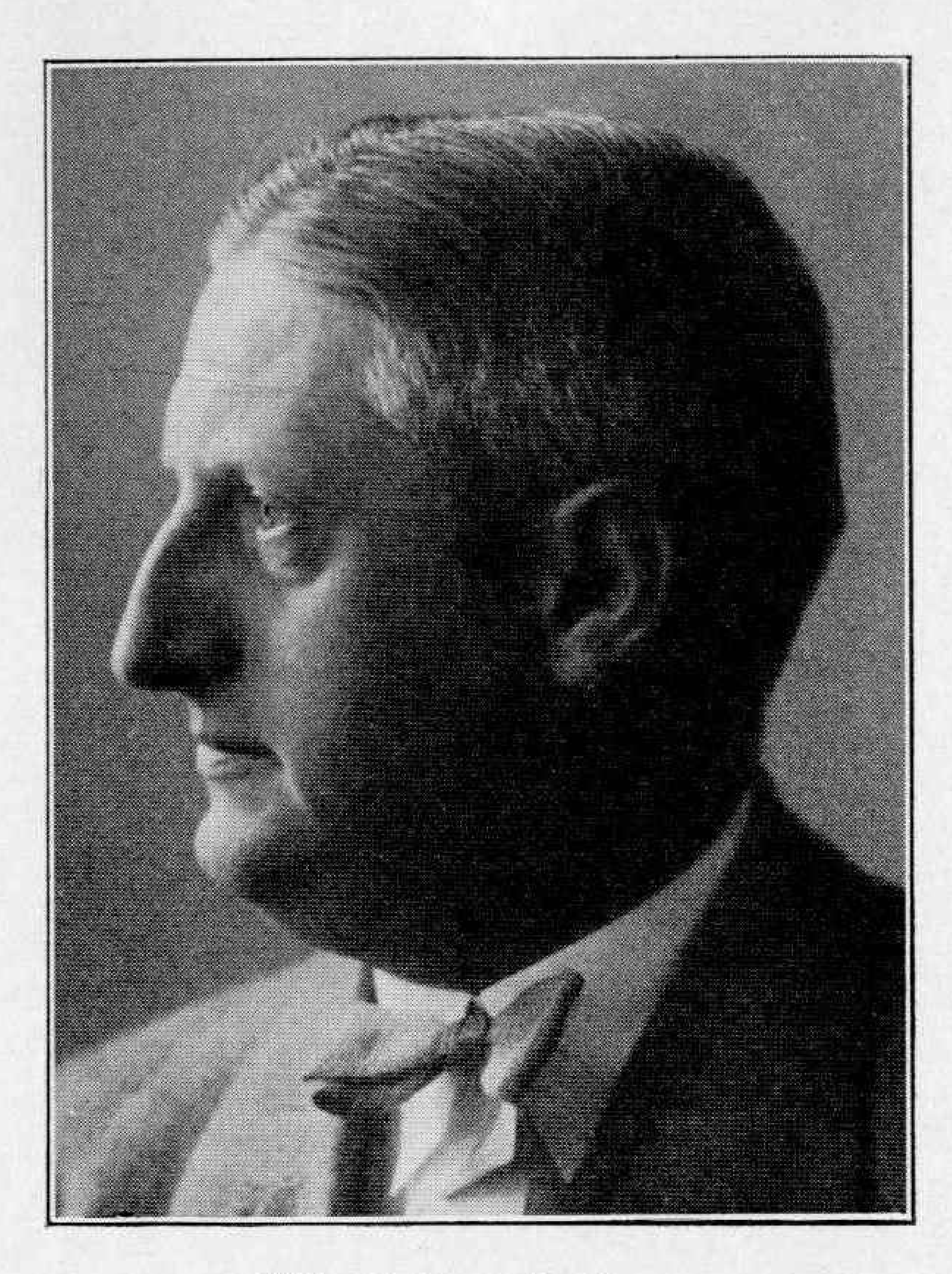
Georg Vollerthun



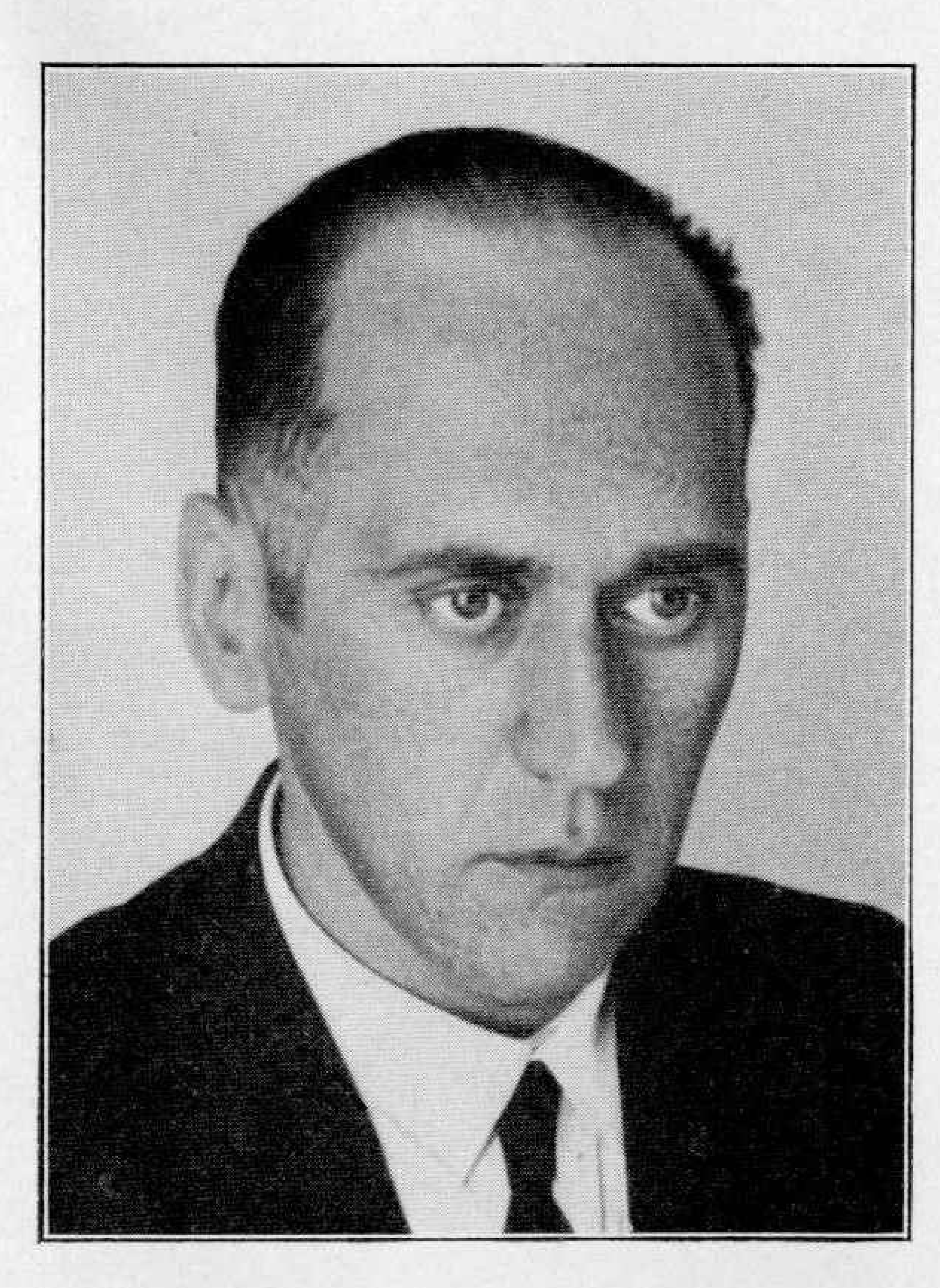
R. C. Muschler



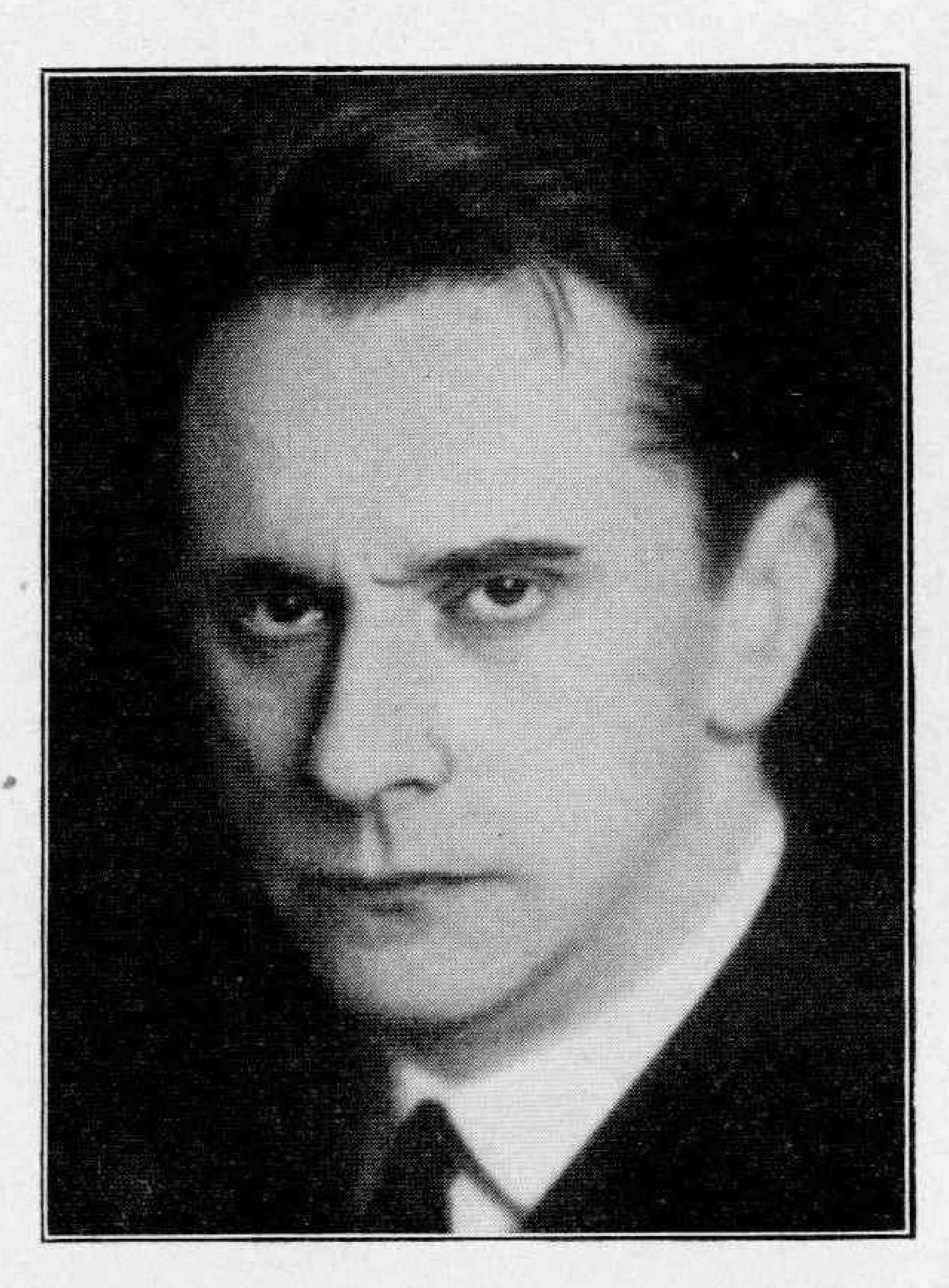
Rudolf Bode



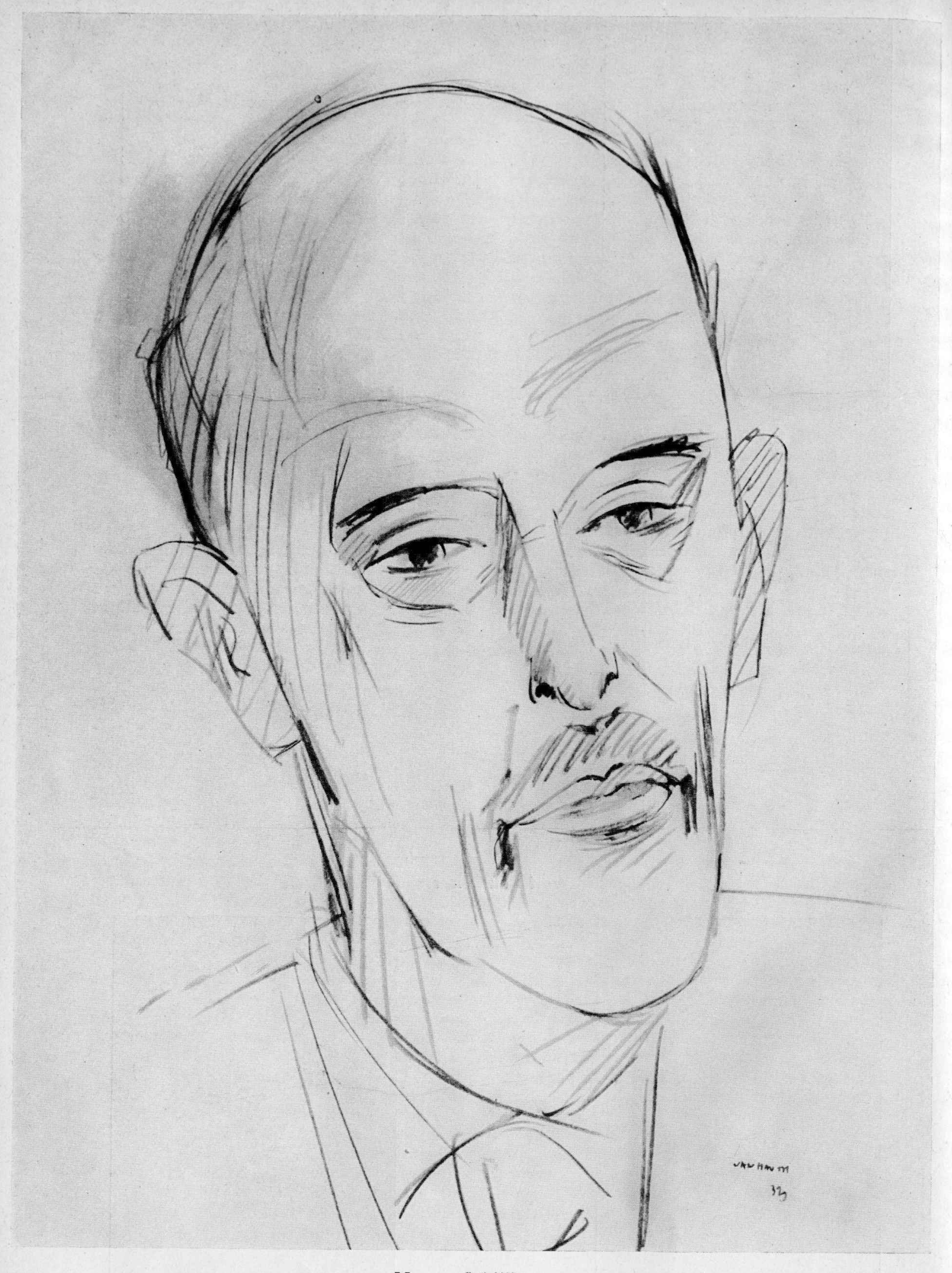
Wolf Leutheiser



Karl Süßmann



Otto Volkmann



Max v. Schillings